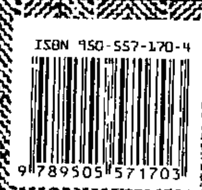
En los años recientes algunas diferencias básicas, señala Walter J. Ong en la Introducción, han sido descubiertas entre las formas de manejar el conocimiento y la verbalización en las culturas orales y en las culturas con escritura.

El capítulo primero versa sobre la oralidad del lenguaje y el segundo sobre el descubrimiento moderno de las culturas orales. Una cultura oral es aquella que carece de un conocimiento acerca de lo que es la escritura. Las palabras, sin escritura, no tienen presencia visual. Las palabras son solamente sonidos. El problema de lo que es una cultura oral se resuelve comenzando por examinar lo que es el sonido. En las culturas orales el conocimiento debe ser repetido en voz alta a fin de que no desaparezca. Esto produce una mentalidad altamente tradicionalista o conservadora.

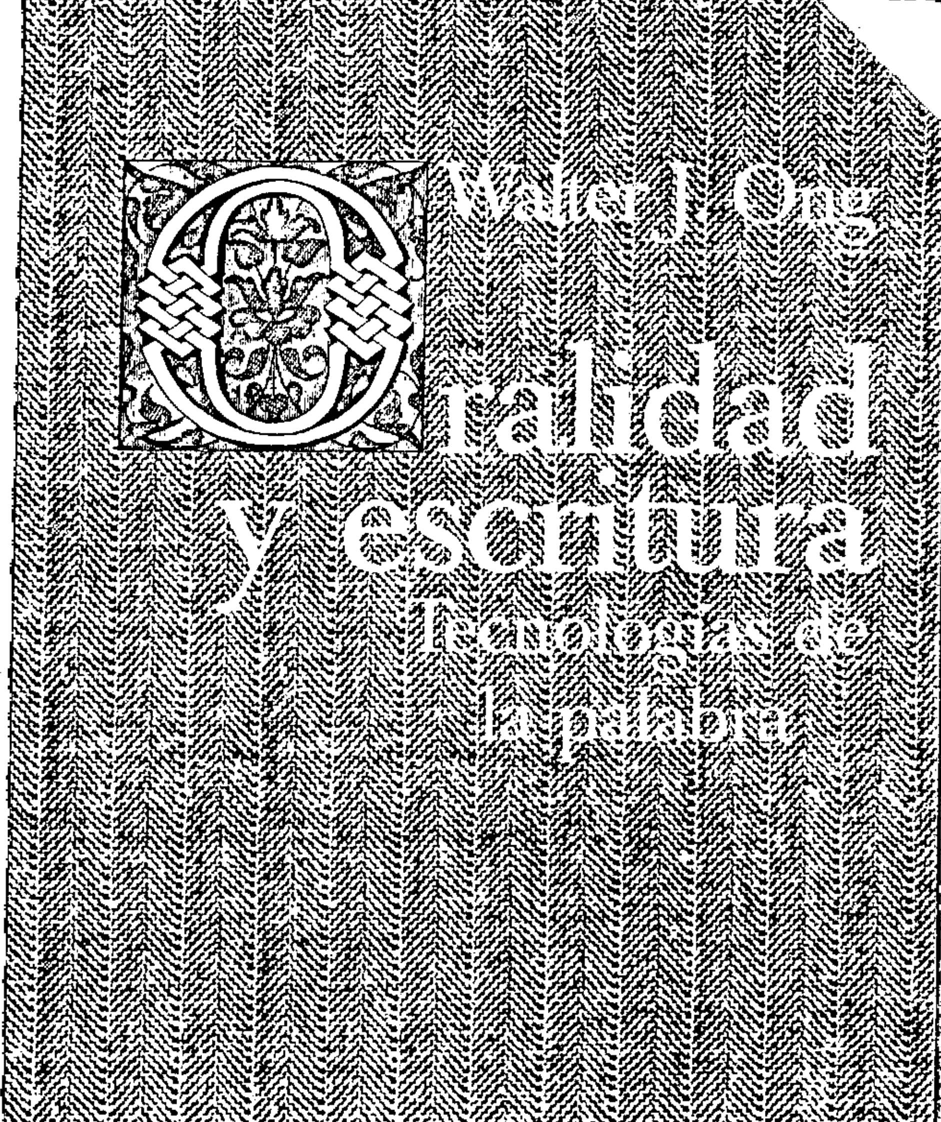
Las sociedades ágrafas pueden ser descritas como homeostáticas; esto significa que viven en un presente que se mantiene a sí mismo en homeostasis, esto es, en equilibrio.

Estas páginas están dedicadas principalmente a la cultura oral y a los cambios registrados en el pensamiento y la expresión a causa de la escritura.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS



Walter J. Ong Oralidad y escritura



WALTER J. ONG

ORALIDAD Y ESCRITURA

Tecnologías de la palabra

Traducción de

ANGÉLICA SCHERP



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México

Primera edición en inglés, 1982
Primera edición en español (FCE, México), 1987
Tercera reimpresión (FCE, Argentina), 2006

Diseño de tapa: Carlos Haces

Título original:
Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.

ISBN 0-416-71380-7

ISBN 950-557-170-4

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

PREFACIO DE LA EDICIÓN EN INGLÉS

Resulta fácil apreciar que vivimos en una época de cambio social raudo y radical. Es mucho menos sencillo comprender el hecho de que tal cambio afectará inevitablemente las características de aquellas disciplinas académicas que reflejan nuestra sociedad y a la vez ayudan a moldearla.

Sin embargo, ello en ninguna parte es más manifiesto que en el campo principal de lo que, en términos generales, puede llamarse estudios literarios. Aquí, entre gran número de estudiantes de todos los niveles de educación, ha venido a ser fundamental el desgaste de las hipótesis y las suposiciones que apoyan las disciplinas literarias en su forma tradicional. Los modos y las categorías heredados del pasado ya no parecen ajustarse a la realidad experimentada por una nueva generación.

New Accents tiene el propósito de ser una respuesta positiva a la iniciativa brindada por tal situación. Cada volumen de la serie procurará estimular el proceso de cambio antes que resistirse a él, y extender antes que afianzar las fronteras que actualmente definen la literatura y su análisis académico.

Algunos importantes campos de interés surgen al punto. En diversas partes del mundo se han creado nuevos métodos de análisis cuyas conclusiones revelan las limitaciones del enfoque anglonorteamericano que heredamos. Se han propuesto nuevos conceptos de formas y modos literarios; se difunden nuevas ideas sobre la naturaleza misma de la literatura y de cómo ésta se comunica; prosperan nuevas opiniones acerca del papel de la literatura en relación con la sociedad. *New Accents* aspirará a exponer y comentar las más notables de ellas.

En la amplia esfera del estudio de la comunicación humana se ha hecho hincapié cada vez mayor en la naturaleza y la función de los nuevos medios electrónicos de comunicación. *New Accents* intentará identificar y analizar el desafío que éstos presentan a nuestros modos tradicionales de respuesta crítica.

El mismo interés por la comunicación indica que la serie debe ocuparse también de aquellos campos de investigación antropológicos y sociológicos más amplios que han comenzado a incorporar el escudriñamiento de la naturaleza del arte mismo y de su relación con nuestro modo de vida en todos sus aspectos. Ello requerirá, en último caso, que se fije la atención en algunas de las actividades que hasta la fecha fueron excluidas de los reinos prestigiosos de la cultura en nuestra sociedad. La inquietante redistribución de valores que ello entraña y la

desconcertante naturaleza de las presiones que se conjugan para llevarla a cabo constituyen dos campos que *New Accents* procurará explorar.

Por último, como sugiere el título, un aspecto de *New Accents* se establecerá firmemente en los enfoques contemporáneos del lenguaje, y una preocupación continua de la serie será examinar el grado hasta el cual las ramas pertinentes de los estudios lingüísticos consiguen iluminar determinados ámbitos específicamente literarios. Los volúmenes que sostienen este interés en particular no supondrán, con todo, ningún reconocimiento técnico previo de parte de sus lectores, y tratarán de repasar los aspectos lingüísticos relacionados con el tema de que se trate, antes que embarcarse en cuestiones teóricas generales.

Cada volumen de la serie intentará una exposición objetiva de las tendencias significativas en su campo hasta la actualidad, así como también una puntualización de las opiniones propias del autor sobre la cuestión. Cada uno terminará con una bibliografía informativa, como guía para investigaciones ulteriores. Asimismo, aunque cada volumen se ocupará principalmente de los temas referentes a sus propios intereses específicos, podemos esperar que se escuche cómo se establece una especie de conversación entre ellos; conversación cuyos acentos acaso insinúen el discurso característico del futuro.

TERENCE HAWKES

RECONOCIMIENTOS

Anthony C. Daly y Claude Pavur fueron muy generosos al leer y comentar sobre los borradores de este libro, y el autor desea darles las gracias.

El autor y el editor quisieran agradecer a la Biblioteca Británica el permiso de reproducir la ilustración I, portada de *The Boke Named the Gouernour* de sir Thomas Elyot.

INTRODUCCIÓN

En años recientes, se han descubierto ciertas diferencias fundamentales entre las maneras de manejar el conocimiento y la expresión verbal en las culturas orales primarias (sin conocimiento alguno de la escritura) y en las culturas afectadas profundamente por el uso de la escritura. Las implicaciones de los nuevos descubrimientos son sorprendentes. Muchas de las características que hemos dado por sentadas en el pensamiento y la expresión dentro de la literatura, la filosofía y la ciencia, y aun en el discurso oral entre personas que saben leer, no son estrictamente inherentes a la existencia humana como tal, sino que se originaron debido a los recursos que la tecnología de la escritura pone a disposición de la conciencia humana. Hemos tenido que corregir nuestra comprensión de la identidad humana.

El tema del presente libro son las diferencias entre la oralidad y el conocimiento de la escritura. O, más bien, y en vista de que los lectores de este u otro libro cualquiera, por definición conocen la cultura escrita desde dentro, el tema es, en primer lugar, el pensamiento y su expresión verbal en la cultura oral, la cual nos resulta ajena y a veces extravagante; y, en segundo, el pensamiento y la expresión plasmados por escrito desde el punto de vista de su aparición a partir de la oralidad y su relación con la misma.

La materia de este libro no es ninguna "escuela" de interpretación. No existe "escuela" alguna de oralidad y escritura; nada que viniera a ser el equivalente del formalismo, la nueva crítica, el estructuralismo o el "deconstruccionismo"; aunque la conciencia de la correlación entre oralidad y escritura puede influir en lo hecho en éstas, así como otras varias "escuelas" o "movimientos" a través de las humanidades y las ciencias sociales. El conocimiento de los contrastes y las relaciones entre la oralidad y la escritura normalmente no genera apasionados apegos a las teorías; antes bien, fomenta la reflexión sobre diversos aspectos de la condición humana, demasiados para poder enumerarse completamente alguna vez. Este libro se dará a la tarea de analizar un número razonable de dichos aspectos. Un estudio exhaustivo requeriría muchos volúmenes.

Resulta útil abordar de manera sincrónica la oralidad y el conocimiento de la escritura, mediante la comparación de las culturas orales y las caligráficas (es decir, con escritura) que coexisten en un espacio dado de tiempo. Pero es absolutamente indispensable enfocarlos también diacrónica o históricamente por medio de la comparación de periodos sucesivos. La

sociedad humana se formó primero con la ayuda del lenguaje oral; aprendió a leer en una etapa muy posterior de su historia y al principio sólo ciertos grupos podían hacerlo. El *homo sapiens* existe desde hace 30 mil y 50 mil años. El escrito más antiguo data de apenas hace 6 mil años. El examen diacrónico de la oralidad, de la escritura y de las diversas etapas en la evolución de una a la otra establece un marco de referencia dentro del cual es posible llegar a una mejor comprensión no sólo de la cultura oral prístina y de la posterior de la escritura, sino también de la cultura de la imprenta, que conduce la escritura a un nuevo punto culminante, y de la cultura electrónica, que se basa tanto en la escritura como en la impresión. Dentro de esta estructura diacrónica, el pasado y el presente, Homero y la televisión, pueden iluminarse recíprocamente.

Empero, la iluminación no se produce fácilmente. La comprensión de las relaciones entre oralidad y escritura y de las implicaciones de las mismas no es cuestión de una psicohistoria o de una fenomenología instantáneas. Requiere amplios —incluso vastos— conocimientos, pensamiento concienzudo y formulación cuidadosa. No sólo son profundas y complejas las cuestiones, sino que también comprometen nuestros propios prejuicios. Nosotros —los lectores de libros tales como éste— estamos tan habituados a leer que nos resulta muy difícil concebir un universo oral de comunicación o pensamiento, salvo como una variante de un universo que se plasma por escrito. Este libro procurará superar hasta cierto punto nuestros prejuicios y abrir nuevos caminos de comprensión.

Esta obra se concentra en las relaciones entre la oralidad y la escritura. La capacidad de leer comenzó con la escritura pero, desde luego en una fase posterior, abarca también la impresión. Por ello, el presente libro se refiere someramente a la impresión y a la escritura. También hace alguna breve mención a la elaboración electrónica de la palabra y del pensamiento, como en la radio, la televisión y vía satélite. Nuestra comprensión de las diferencias entre la oralidad y la escritura nació apenas en la era electrónica, no antes. Los contrastes entre los medios electrónicos de comunicación y la impresión nos han sensibilizado frente a la disparidad anterior entre la escritura y la oralidad. La era electrónica también es la era de la "oralidad secundaria", la oralidad de los teléfonos, la radio y la televisión, que depende de la escritura y la impresión para su existencia.

El cambio de la oralidad a la escritura, y de ahí a la elaboración electrónica, comprometen las estructuras social, económica, política, religiosa y otras. Todas ellas, sin embargo, sólo tienen un interés indirecto para el presente libro, que más bien trata las diferencias de "mentalidad" entre las culturas orales y las que tienen conocimiento de la escritura.

Hasta la fecha, casi todo el trabajo que compara las culturas orales con las caligráficas ha confrontado la oralidad con la escritura alfabética antes que con otros sistemas de escritura (cuneiforme, caracteres chinos, el silabario japonés, la escritura maya, etcétera) y se ha ocupado del alfabeto como es usado en Occidente (el alfabeto también está asentado en Oriente, como en la India, el Sureste Asiático o Corea). En esta obra la exposición seguirá los cursos principales del saber existente, aunque también se prestará alguna atención, en los puntos pertinentes, a escrituras distintas del alfabeto y a culturas que no se encuentran en Occidente.

W.J.O.

Universidad de Saint Louis

I. LA ORALIDAD DEL LENGUAJE

La capacidad de leer y el pasado oral

En las décadas pasadas el mundo erudito ha despertado nuevamente al carácter oral del lenguaje y a algunas de las implicaciones más profundas de los contrastes entre oralidad y escritura. Antropólogos, sociólogos y psicólogos han escrito sobre su trabajo de campo en sociedades orales. Los historiadores culturales han ahondado más y más en la prehistoria, es decir, la existencia humana antes de que la escritura hiciera posible que la forma verbal quedase plasmada. Ferdinand de Saussure (1857-1913), el padre de la lingüística moderna, llamó la atención sobre la primacía del habla oral, que apuntala toda comunicación verbal, así como sobre la tendencia persistente, aun entre hombres de letras, de considerar la escritura como la forma básica del lenguaje. La escritura, apuntó, posee simultáneamente "utilidad, defectos y peligros" (1959, pp. 23-24). Con todo, concibió la escritura como una clase de complemento para el habla oral, no como transformadora de la articulación (Saussure, 1959, pp. 23-24).

A partir de Saussure, la lingüística ha elaborado estudios sumamente complejos de fonología, la manera como el lenguaje se halla incrustado en el sonido. Un contemporáneo de Saussure, el inglés Henry Sweet (1845-1912), había insistido previamente en que las palabras se componen no de letras sino de unidades funcionales de sonido o fonemas. No obstante, a pesar de toda su atención a los sonidos del habla, hasta fechas muy recientes las escuelas modernas de lingüística han atendido sólo de manera incidental —si es que lo han hecho siquiera— las maneras como la oralidad primaria, la de las culturas a las cuales no ha llegado la escritura, contrasta con esta última (Sampson, 1980) Los estructuralistas han analizado la tradición oral en detalle, pero por lo general sin contrastarla explícitamente con composiciones escritas (Maranda y Maranda, 1971). Hay una bibliografía extensa sobre diferencias entre el lenguaje escrito y el hablado, que compara el lenguaje escrito y el hablado de personas que saben leer y escribir (Gumperz, Kaltmann y O'Connor, 1982 o 1983, bibliografía). Éstas no son las diferencias que conciernen fundamentalmente al presente estudio. La oralidad aquí tratada es esencialmente la oralidad primaria, la de personas que desconocen por completo la escritura.

De manera reciente, sin embargo, la lingüística aplicada y la sociolin-

güística han estado comparando cada vez más la dinámica de la articulación oral primaria con la de la expresión verbal escrita. El reciente libro de Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (1977), y la antología anterior de trabajos suyos y de otros, *Literacy in Traditional Societies* (1968), proporcionan descripciones y análisis inapreciables de los cambios en estructuras mentales y sociales que son inherentes al uso de la escritura. Chaytor, mucho antes (1945), Ong (1958b, 1967b), McLuhan (1962), Haugen (1966), Chafe (1982), Tannen (1980a) y otros, aportan más datos y análisis lingüísticos y culturales. El estudio expertamente enfocado de Foley (1980b) incluye una bibliografía extensa.

El magno despertar al contraste entre modos orales y escritos de pensamiento y expresión tuvo lugar no en la lingüística, descriptiva o cultural, sino en los estudios literarios, partiendo claramente del trabajo de Milman Parry (1920-1935) sobre el texto de la *Ilíada* y la *Odisea*, llevado a su terminación, después de la muerte prematura de Parry, por Albert B. Lord, y complementado por la obra posterior de Eric A. Havelock y otros. Publicaciones de lingüística aplicada y sociolingüística que versan sobre los contrastes entre la oralidad y la escritura, en teoría o mediante trabajo de campo, regularmente citan estas obras así como otras relacionadas con ellas (Parry, 1971; Lord, 1960; Havelock, 1963; McLuhan, 1962; Okpewho, 1979; etcétera).

Antes de abordar los descubrimientos de Parry en detalle, será conveniente preparar el campo aquí, planteando el interrogante de por qué el mundo erudito tuvo que volver a despertar al carácter oral del lenguaje. Parecería ineludiblemente obvio que el lenguaje es un fenómeno oral. Los seres humanos se comunican de innumerables maneras, valiéndose de todos sus sentidos: el tacto, el gusto, el olfato y particularmente la vista, además del oído (Ong, 1967b, pp. 1-9). Cierta comunicación no verbal es sumamente rica: la gesticulación, por ejemplo. Sin embargo, en un sentido profundo el lenguaje, sonido articulado, es capital. No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido. Todos hemos oído decir que una imagen equivale a mil palabras. Pero si esta declaración es cierta, ¿por qué tiene que ser un dicho? Porque una imagen equivale a mil palabras sólo en circunstancias especiales, y éstas comúnmente incluyen un contexto de palabras dentro del cual se sitúa aquélla.

Dondequiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje, y en cada caso uno que existe básicamente como hablado y oído en el mundo del sonido (Siertsema, 1955). No obstante la riqueza de la gesticulación, los complejos lenguajes gestuales son sustitutos del habla y dependen de sistemas orales del mismo, incluso cuando son empleados por los sordos de nacimiento (Kroeber, 1972; Mallery, 1972; Stokoe, 1972). En efecto, el lenguaje es tan abrumadoramente oral que, de entre las muchas miles de lenguas —posiblemente decenas de miles— habladas en el curso de la historia del hombre, sólo alrededor de 106 nunca han sido plasmadas por escrito en un grado suficiente para haber producido literatura, y la mayoría de ellas no han llegado en absoluto a la escritura. Sólo 78 de las 3 mil lenguas que existen aproximadamente hoy en día poseen una literatura (Edmonson, 1971, pp. 323, 332). Hasta ahora no hay modo de calcular cuántas lenguas han desaparecido o se han transmutado en otras antes de haber progresado su escritura. Incluso actualmente, cientos de lenguas en uso activo no se escriben nunca: nadie ha ideado una manera efectiva de hacerlo. La condición oral básica del lenguaje es permanente.

No nos interesan aquí los llamados "lenguajes" de computadora, que se asemejan a lenguas humanas (inglés, sánscrito, malayalam, el dialecto de Pekín, twi o indio shoshón, etcétera) en ciertos aspectos, pero que siempre serán totalmente distintos de las lenguas humanas por cuanto no se originan en el subconsciente sino de modo directo en la conciencia. Las reglas del lenguaje de computadora (su "gramática") se formulan primero y se utilizan después. Las "reglas" gramaticales de los lenguajes humanos naturales se emplean primero y sólo pueden ser formuladas a partir del uso y establecidas explícitamente en palabras con dificultad y nunca de manera íntegra.

La escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente; da una nueva estructura al pensamiento y en el proceso convierte ciertos dialectos en "grafolectos" (Haugen, 1966; Hirsch, 1977, pp. 43-48). Un grafolecto es una lengua transdialectal formada por una profunda dedicación a la escritura. Ésta otorga a un grafolecto un poder muy por encima del de cualquier dialecto meramente oral. El grafolecto conocido como inglés oficial tiene acceso para su uso a un vocabulario registrado de por lo menos un millón y medio de palabras, de las cuales se conocen no sólo los significados actuales sino también cientos de miles de acepciones anteriores. Un sencillo dialecto oral por lo regular dispondrá de unos cuantos miles de palabras, y sus hablantes virtualmente no tendrán conocimiento alguno de la historia semántica real de cualquiera de ellas.

Sin embargo, en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. "Leer" un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. Adaptando un término empleado con propósitos un poco diferente por Jurij Lotman (1977, pp. 21, 48-61; *véase* asimismo Champagne, 1977-1978), podemos llamar a la escritura un "sistema

secundario de modelado", que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad.

No obstante, a pesar de las raíces orales de toda articulación verbal, durante siglos el análisis científico y literario de la lengua y la literatura ha evitado, hasta años muy recientes, la oralidad. Los textos han clamado atención de manera tan imperiosa que generalmente se ha tendido a considerar las creaciones orales como variantes de las producciones escritas; o bien como indignas del estudio especializado serio. Apenas en fechas recientes hemos empezado a lamentar nuestra torpeza a este respecto (Finnegan, 1977, pp. 1-7).

Salvo en las décadas recientes, los estudios lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil comprender: la relación del estudio mismo con la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no "estudian".

Aprenden por medio del entrenamiento —acompañando a cazadores experimentados, por ejemplo—; por discipulado, que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante el estudio en sentido estricto.

Cuando el estudio, en la acepción rigurosa de un extenso análisis consecutivo, se hace posible con la incorporación de la escritura, a menudo una de las primeras cosas que examinan los que saben leer es la lengua misma y sus usos. El habla es inseparable de nuestra conciencia; ha fascinado a los seres humanos y provocado reflexión seria acerca de sí misma desde las fases más remotas de la conciencia, mucho antes de que la escritura llegara a existir. Los proverbios procedentes de todo el mundo son ricos en observaciones acerca de este fenómeno abrumadoramente humano del habla en su forma oral congénita, acerca de sus poderes, sus atractivos, sus peligros. El mismo embeleso con el habla oral continúa sin merma durante siglos después de entrar en uso la escritura.

En Occidente, entre los antiguos griegos, la fascinación se manifestó en la elaboración del arte minuciosamente elaborado y vasto de la retórica, la materia académica más completa de toda la cultura occidental durante dos mil años. En el original griego, *technē rhētorikē*, "arte de hablar" (por lo común abreviado a solo *rhētorikē*), en esencia se refería al discurso

oral, aunque siendo un "arte" o ciencia sistematizado o reflexivo —por ejemplo, en el *Arte Retórica* de Aristóteles—, la retórica era y tuvo que ser un producto de la escritura. *Rhētorikē*, o retórica, significaba básicamente el discurso público o la oratoria que, aun en las culturas tipográficas y con escritura, durante siglos siguió siendo irreflexivamente, en la mayoría de los casos, el paradigma de todo discurso, incluso el de la escritura (Ong, 1967b, pp. 58-63; Ong, 1971, pp. 27-28). Así pues, desde el principio la escritura no redujo la oralidad sino que la intensificó, posibilitando la organización de los "principios" o componentes de la oratoria en un "arte" científico, un cuerpo de explicación ordenado en forma consecutiva que mostraba cómo y por qué la oratoria lograba y podía ser dirigida a obtener sus diversos efectos específicos.

No obstante, era difícil que los discursos —u otras producciones orales cualesquiera— estudiados como parte de la retórica, pudieran ser las alocuciones mientras éstas eran recitadas oralmente. Después de pronunciar el discurso, no quedaba nada de él para el análisis. Lo que se empleaba para el "estudio" tenía que ser el texto de los discursos que se habían puesto por escrito, comúnmente después de su declamación y por lo regular mucho más tarde (en el mundo antiguo nadie, salvo los oradores vergonzosamente incompetentes, solía hablar con base en un texto preparado de antemano palabra por palabra; Ong, 1967b, pp. 56-58). De esta manera, aun los discursos compuestos oralmente se estudiaban no como tales, sino como textos escritos.

Por otra parte, además de la transcripción de las producciones orales tales como los discursos, con el tiempo la escritura produjo composiciones rigurosamente escritas, destinadas a su asimilación a partir de la superficie escrita. Tales composiciones reforzaron aún más la atención a los textos, pues las composiciones propiamente escritas se originaron sólo como textos, aunque muchas de ellas por lo común fueran escuchadas y no leídas en silencio, desde las historias Tito Livio hasta la *Comedia* de Dante y obras posteriores (Nelson, 1976-1977; Bäuml, 1980; Goldin, 1973; Cormier, 1974; Ahern, 1982).

¿DIJO "LITERATURA ORAL"?

La concentración de los especialistas en los textos tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en los textos, con frecuencia prosiguieron a suponer, a menudo sin reflexión alguna, que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito. Se extendió la impresión de que, aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas escritas), las formas artísticas orales eran fundamentalmente desmañadas e indignas de examen serio.

No todos, sin embargo, se rigieron por estas suposiciones. A partir de mediados del siglo XVI, se intensificó un sentido de las complejas relaciones entre la escritura y el habla (Cohen, 1977). Empero, el dominio inexorable de los textos en la mente de los eruditos se hace evidente en el hecho de que hasta hoy día aún no se formulan conceptos que ayuden a comprender eficazmente, y menos aún con elegancia, el arte oral como tal, sin la referencia (consciente o inconsciente) a la escritura. Ello es cierto a pesar de que las formas artísticas orales que se produjeron durante las decenas de miles de años anteriores a la escritura obviamente no tenían ninguna conexión en absoluto con esta última. Tenemos término "literatura", que básicamente significa "escritos" (en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto), para cubrir un cuerpo dado de material escrito —literatura inglesa, literatura infantil—, pero no contamos con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria para referirnos a una herencia meramente oral, como las historias, proverbios, plegarias y expresiones de fórmula orales tradicionales (Chadwick, 1932-1940, *pasimm*), u otras producciones orales de, digamos, los lakota sioux de Norteamérica, los mande del África occidental o los griegos homéricos.

Según se apuntó párrafos atrás, llamo "oralidad primaria" a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es "primaria" por el contraste con la "oralidad secundaria" de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria.

La tradición meramente oral, u oralidad primaria, no es fácil de concebir con precisión y sentido. La escritura hace que las "palabras" parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores: podemos ver y tocar tales "palabras" inscritas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia. Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla. Nosotros (los que leemos textos como éste) por lo general estamos tan habituados a la lectura que rara vez nos sentimos bien en una situación en la cual la articulación verbal tenga tan poca semejanza con una cosa, como sucede en la tradición oral. Por ello —aunque ya con una frecuencia ligeramente reducida—, en el pasado la crítica engendró conceptos tan monstruosos como el de "literatura oral". Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última. El título de la gran Colección Milman Parry de Literatura Oral en la Universidad de Harvard es un monumento al estado de conciencia de una generación anterior de eruditos, que no al de sus defensores recientes.

Podría argüirse (como lo hace Finnegan, 1977, p. 16) que el término "literatura", aunque creado principalmente para las obras escritas, sólo se ha extendido para abarcar otros fenómenos afines como la narración oral tradicional en las culturas que no tienen conocimientos de la escritura. Muchos términos originalmente específicos han sido generalizados de esta manera. Sin embargo, los conceptos tienen la peculiaridad de conservar sus etimologías para siempre. Los elementos a partir de los cuales se compone un término, por regla general, acaso siempre, subsisten de algún modo en los significados ulteriores, tal vez en la oscuridad pero a menudo con fuerza y aun irreductiblemente. Además, como se verá en detalle más adelante, la escritura representa una actividad particularmente imperialista y exclusivista que tiende a incorporar otros elementos aun sin la ayuda de las etimologías.

Aunque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual. Una persona que sepa leer y a la que se le pida pensar en la expresión "no obstante", por regla general (y tengo graves sospechas de que siempre) se hará alguna imagen al menos vaga de la palabra escrita, y será enteramente incapaz de pensar alguna vez en la expresión "no obstante" durante, digamos, 60 segundos sin referirse a las letras sino *sólo* al sonido. Es decir, una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que sólo se comunica de manera oral. En vista de esta preponderancia del conocimiento de la escritura, parece absolutamente imposible emplear el término "literatura" para incluir la tradición y la representación orales sin reducir de algún modo, sutil pero irremediablemente, a éstas a variantes de la escritura.

Considerar la tradición oral o una herencia de representación, géneros y estilos orales como "literatura oral" es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas. Desde luego, es posible intentarlo. Imagínese escribiendo un tratado sobre caballos (para la gente que nunca ha visto ninguno) que comience con el concepto, no del caballo, sino de "automóvil", basándose en la experiencia directa de los lectores con los automóviles. Procede a profundizar sobre los caballos, refiriéndose siempre a ellos como "automóviles sin ruedas"; explica a los lectores muy acostumbrados al automóvil, que nunca han visto un caballo,

todos los puntos de diferencia, en un esfuerzo por extirpar toda noción de "automóvil" al concepto "automóvil sin ruedas", a fin de dotar al término de un significado estrictamente equino. En vez de ruedas, los automóviles sin ruedas tienen uñas agrandadas llamadas cascos; en lugar de faros o quizás espejos retrovisores, ojos; a cambio de una capa de laca, algo llamado pelo; en vez de gasolina como combustible, heno; y así sucesivamente. Al final, los caballos sólo se componen de lo que no son. Sin importar cuán precisa y minuciosa sea tal descripción por omisión, los lectores conductores de automóviles que nunca han visto un caballo y que sólo oyen hablar de "automóviles sin ruedas" con seguridad se llevarían un extraño concepto de un caballo. Sucede lo mismo con aquellos que hablan de la "literatura oral", es decir, de la "escritura oral". No es posible describir un fenómeno primario comenzando con otro secundario posterior y reducir poco a poco las diferencias sin producir una deformación grave e inoperante. En efecto, haciendo las cosas al revés —colocando el carro delante del caballo—, resulta absolutamente imposible descubrir las verdaderas diferencias.

Aunque el término "prealfabetismo" resulta en sí útil y a veces necesario, si se emplea de modo irreflexivo también plantea problemas iguales a los del término "literatura oral", aunque no tan dogmáticos. "Prealfabetismo" revela la oralidad —el "sistema primario de modelado"— como una desviación anacrónica del "sistema secundario de modelado" que le siguió.

De acuerdo con los términos "literatura oral" y "prealfabetismo", también oímos mencionar el "texto" de una expresión oral. "Texto", de una raíz que significa "tejer", es, en términos absolutos, etimológicamente más compatible con la expresión oral que "literatura", la cual se refiere a las letras en cuanto a su origen (*literae*) del alfabeto. El discurso oral por lo general se ha considerado, aun en medios orales, como un tejido o cosido: *rhapsōidein,* "cantar", en griego básicamente significa "coser canciones". Pero en realidad cuando los que saben leer utilizan hoy en día el término "texto" para referirse a la producción oral, piensan en él por analogía con la escritura. En el vocabulario del lector, el "texto" de una narración hecha por una persona de una cultura oral primaria representa una derivación regresiva: otra vez el caballo como automóvil sin ruedas.

Dada la vasta diferencia entre el habla y la escritura, ¿qué puede hacerse para idear una alternativa al término "literatura oral", anacrónico y contradictorio en sí mismo? Adaptando una proposición hecha por Northrop Frye para la poesía épica, en *The Anatomy of Criticism* (1957, pp. 248-250, 293-303), podemos referirnos a todo arte exclusivamente oral como "épica", que tiene la misma raíz del protoindoeuropeo, *wekw*, como la palabra latina *vox* y su equivalente inglés, *voice,* y que por lo tanto se basa firmemente en lo vocal, lo oral. Así pues, las producciones orales se apreciarían como "vocalizaciones", o sea, lo que son. Sin embargo, el significado más usual del término épica —poesía épica (oral; *véase* Bynum, 1967)— interferiría de alguna manera con un significado genérico atribuido a todas las creaciones orales. "Vocalizaciones" parece tener demasiadas asociaciones competidoras, aunque si alguien lo cree lo suficientemente boyante para botarlo, ciertamente apoyaré los esfuerzos por mantenerlo a flote. Empero, aún nos encontraríamos sin un término más genérico que abarcase tanto el arte exclusivamente oral como la literatura. En este caso continuaré una práctica común entre las personas informadas y recurriré, cuando sea preciso, a circunlocuciones que se expliquen por sí mismas: "formas artísticas exclusivamente orales", "formas artísticas verbales" (que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra) y de tipos semejantes.

En la actualidad, el término "literatura oral" afortunadamente está perdiendo terreno, pero es muy posible que toda batalla librada para eliminarlo del todo nunca se gane por completo. Para la mayoría de los que pueden leer, la consideración de las palabras como separadas de manera íntegra de la escritura sencillamente representa una tarea demasiado ardua para emprenderla, aunque lo requiera el trabajo lingüístico o antropológico especializado. Las palabras siguen llegándole a uno por escrito, sin importar lo que se haga. Por otra parte, la separación de las palabras de la escritura resulta psicológicamente peligrosa, pues el sentido de dominio sobre la lengua que tienen los que leen está estrechamente vinculado con las transformaciones visuales de la misma: sin los diccionarios, las reglas gramaticales escritas, la puntuación y todo el resto del mecanismo que convierte las palabras en algo cuyo significado puede averiguarse, ¿cómo podrán vivir los que leen? Aquellos que utilizan un grafolecto como el inglés oficial tienen acceso a vocabularios cientos de veces más extensos de lo que puede abarcar cualquier lengua oral. En un mundo tan lingüístico, los diccionarios son esenciales. Resulta desmoralizador recordarnos que no existe diccionario alguno en la mente; que el aparato lexicográfico constituye un agregado muy tardío a la lengua como tal; que todas las lenguas poseen gramáticas elaboradas y que crearon sus variaciones sin ayuda alguna de la escritura; asimismo, que fuera de las culturas de tecnología relativamente avanzada, la mayoría de los usuarios de las lenguas siempre han podido arreglárselas bastante bien sin transformaciones visuales algunas del sonido vocal.

Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. No obstante, sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe y está

destinada a producir la escritura. El conocimiento de esta última, como se verá más adelante, es absolutamente menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral). Casi no queda cultura oral o predominantemente oral en el mundo de hoy que de algún modo no tenga conciencia del vasto conjunto de poderes eternamente inaccesible sin la escritura. Esta conciencia representa una extrema zozobra para las personas que permanecen en la oralidad primaria, que desean con vehemencia conocer la escritura, pero que saben muy bien que introducirse en el emocionante mundo de esta última significa dejar atrás mucho de lo que es sugerente y profundamente amado en el mundo oral anterior. Tenemos que morir para seguir viviendo.

Por fortuna el conocimiento de la escritura, pese a que devora sus propios antecedentes orales y, a menos que se encauce con cuidado y aunque destruye la memoria de éstos, también es infinitamente adaptable. Del mismo modo puede restituirles su memoria. Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstituir para nosotros mismos la conciencia humana prístina (totalmente ágrafa), por lo menos para recobrar en su mayor parte —aunque no totalmente— esta conciencia (nunca logramos olvidar lo bastante nuestro presente conocido para reconstruir en su totalidad cualquier pasado). Esta reconstrucción puede resultar en una mejor comprensión de la importancia del mismo conocimiento de la escritura para la formación de la conciencia humana y hasta llegar a las culturas altamente tecnológicas. Tal entendimiento, tanto de la oralidad como de la escritura, es lo que este libro, por necesidad una obra escrita y no una representación oral, procura alcanzar en algún grado.

II. EL DESCUBRIMIENTO MODERNO DE CULTURAS ORALES PRIMARIAS

Una conciencia temprana de la tradición oral

El nuevo despertar, en años recientes, a la oralidad del habla, no ocurrió sin antecedentes. Varios siglos antes de Cristo, el autor seudónimo del libro del Antiguo Testamento que se conoce por su *nom de plume* hebreo, Qoheleth ("predicador"), o por su equivalente griego, Eclesiastés, alude claramente a la tradición oral en la que se basa su escrito: "Y cuanto más sabio fue el Predicador, tanto más enseñó sabiduría al pueblo; e hizo escuchar e hizo escudriñar, y compuso muchos proverbios. Procuró el Predicador hallar palabras agradables y escritura recta, palabras de verdad." (Eclesiastés, 12: 9-10).

"Escritura recta". Las personas letradas, desde los coleccionistas medievales de florilegios hasta Erasmo (1466-1536) o Vicesimus Knox (1752-1821) y otros, han seguido reuniendo en textos lo dicho por la tradición oral, aunque resulta significativo que, a más tardar a partir del medioevo y la época de Erasmo, por lo menos en la cultura occidental la mayoría de ellos no recogieron lo dicho directamente por la expresión hablada sino que lo tomaron de otros escritos. El romanticismo se caracterizó por el interés en el pasado remoto y la cultura popular. Desde entonces, cientos de coleccionistas, comenzando por James McPherson (1736-1796) en Escocia, Thomas Percy (1729-1811) en Inglaterra, los hermanos Grimm: Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) en Alemania, o Francis James Child (1825-1896) en Estados Unidos, han rehecho en forma más o menos directa algunas partes de la tradición oral, cuasioral o semioral, otorgándoles una nueva respetabilidad. Para el inicio de nuestro siglo, que ya está envejeciendo, el erudito escocés Andrew Lang (1844-1912) y otros habían desvirtuado bastante la opinión de que el folklore oral representaba solamente los desechos de una mitología literaria "superior": juicio producido naturalmente por el prejuicio caligráfico y tipográfico tratado en el capítulo anterior.

Los antiguos lingüistas se habían resistido a la idea de la distinción entre las lenguas hablada y escrita. A pesar de sus nuevas incursiones en la oralidad, o tal vez debido a ellas, Saussure —al igual que Edward Sapir, C. Hockett y Leonard Bloomfield— sostiene la opinión de que la escritura simplemente representa en forma visible la lengua hablada (1959, pp. 23-24). El Círculo Lingüístico de Praga, especialmente J. Va-

chek y Ernst Pulgram, advirtió cierta diferencia entre la lengua escrita y la hablada, aunque, al concentrarse en los universales lingüísticos antes que en los factores de desarrollo, hizo poco uso de la distinción (Goody, 1977, p. 77).

La cuestión homérica

Dadas una conciencia de larga data entre los letrados de la tradición oral, y la demostración, por Lang y otros, de que las culturas exclusivamente orales podrían producir complicadas formas artísticas verbales, ¿qué hay de nuevo en nuestra comprensión moderna de la oralidad?

La nueva interpretación evolucionó por varios caminos, pero acaso pueda seguirse mejor en la historia de la "cuestión homérica". Durante más de dos milenios, los estudiosos se han entregado al estudio de Homero, con variadas mezclas de penetración, información errónea y prejuicio, consciente e inconsciente. En ninguna parte se manifiestan en un contexto más rico los contrastes entre oralidad y conocimiento de la escritura, o los puntos débiles de la mente caligráfica o tipográfica irreflexiva.

La "cuestión homérica" como tal se originó en la crítica superior de Homero en el siglo XIX, que había madurado junto con la crítica superior de la Biblia, pero cuyas raíces se remontaban hasta la antigüedad clásica. (*Véase* Adam Parry, 1971, referencia fundamental a lo largo de las siguientes páginas.) Los hombres de letras de la antigüedad clásica occidental una que otra vez habían revelado cierta conciencia de que la *Ilíada* y la *Odisea* diferían de una poesía griega distinta y de que sus orígenes eran oscuros. Cicerón sugirió que el texto existente de los dos poemas homéricos era una revisión de Pisístrato a la obra de Homero (misma que Cicerón concebía, sin embargo, como un texto); y Josefo propuso incluso que Homero no sabía escribir, cosa que hizo a fin de argumentar que la cultura hebrea era superior a la cultura griega más antigua pues aquélla conocía la escritura, antes que para explicar algo del estilo u otras características en las obras homéricas.

Desde el principio, profundas inhibiciones han interferido en nuestra visión de lo que en realidad son los poemas homéricos. Desde la antigüedad hasta el presente, la *Ilíada* y la *Odisea* comúnmente han sido consideradas como los poemas seculares más inspirados, más puros y más ejemplares de la herencia occidental. Para explicar su excelencia reconocida, cada era se ha inclinado a interpretarlos como una mejor realización de lo que, según ella, hacían o pretendían hacer sus poetas. A pesar de que el romanticismo había dado una nueva interpretación a lo "primitivo", como una etapa favorable antes que lamentable de la cultura, los eruditos y los lectores por lo general tendían aún a atribuir a la poe-

sía primitiva cualidades que su propia época encontraba fundamentalmente atractivas. Más que cualquier otro investigador anterior, el clasicista estadunidense Milman Parry (1902-1935) logró socavar esta patriotería cultural, a fin de penetrar en la poesía homérica "primitiva" en las condiciones propias de la misma, aunque éstas se oponían a la opinión aceptada de lo que debían ser la poesía y los poetas.

Algunos trabajos anteriores habían presagiado vagamente el de Parry en lo referente a que la adulación general de los poemas homéricos a menudo estuvo acompañada de cierta inquietud. Con frecuencia se consideraba que los poemas no cuadraban del todo. En el siglo XVII, François Hédelin, Abbé d'Aubignac et de Meimac (1604-1776), en un espíritu más de retórica polémica que de erudición verdadera, acusó a la *Ilíada* y la *Odisea* de tener tramas mal delineadas, de pobreza en la descripción de sus personajes y de ser ética y teológicamente despreciables; prosigue para argumentar que nunca existió un Homero y que las epopeyas a él atribuidas se reducían a colecciones de rapsodias de otros. El erudito clásico Richard Bentley (1662-1742), famoso por demostrar que las llamadas *Epístolas de Falaris* eran falsificadas y por ocasionar de manera indirecta la sátira antitipográfica de Swift, *The Battle of the Books,* opinó que en realidad existió un hombre llamado Homero, pero que los diversos cantos que "escribió" no fueron reunidos en los poemas épicos hasta poco más o menos 500 años después, en tiempos de Pisístrato. El filósofo italiano de la historia, Giambattista Vico (1668-1744), creyó que no había existido ningún Homero, sino que las epopeyas homéricas de algún modo representaban las creaciones de todo un pueblo.

Robert Wood (*ca.* 1717-1771), diplomático y arqueólogo inglés, quien cuidadosamente identificó algunos de los sitios mencionados en la *Ilíada* y la *Odisea,* al parecer fue el primero cuyas conjeturas se aproximaron a lo que Parry finalmente demostró. Wood opinaba que Homero no sabía leer y que la capacidad de la memoria fue lo que le permitió producir esa poesía. Wood sugiere extraordinariamente que la memoria desempeñó un papel bastante diferente en la cultura oral del que tuvo en la letrada. Aunque Wood no pudo explicar exactamente cómo funcionó la mnemotecnia de Homero, sí propone que el *ethos* del verso homérico era popular antes que culto. Juan Jacobo Rousseau (1821, pp. 163-164), citando a Père Hardouin (ninguno es mencionado por Adam Parry), creyó muy probable que Homero y sus contemporáneos entre los griegos no hubieran conocido la escritura. Rousseau sí considera como un problema, sin embargo, el mensaje sobre un díptico que, en el canto VI de la *Ilíada*, Belerofonte llevó al rey de Licia. Pero no hay evidencia de que los "signos" sobre el díptico, que pedían la ejecución del propio Belerofonte, formasen una verdadera escritura (*véase* más adelante, pp. 88-89). De hecho, en el relato homérico parecen más bien como una especie de ideogramas toscos.

El siglo XIX presenció el desarrollo de las teorías homéricas de los llamados Analistas, iniciadas por Friedrich August Wolf (1759-1824) con su *Prolegomena* de 1795. Los analistas interpretaban los textos de la *Ilíada* y la *Odisea* como combinaciones de poemas o fragmentos anteriores, y se propusieron determinar por análisis cuáles eran los trozos y cómo habían sido integrados. Sin embargo, como apunta Adam Parry (1971, páginas xiv-xvii), los Analistas supusieron que los trozos que se reunían eran simplemente textos, ya que no se les había ocurrido otra posibilidad. Era inevitable que a los Analistas les siguieran, a principios del siglo XX, los Unitarios, por lo regular literarios piadosos, sectarios inseguros que se aferraban a cualquier cosa y que sostenían que la *Ilíada* y la *Odisea* estaban tan bien estructuradas, eran tan congruentes en la representación de los personajes y, en general, eran manifestaciones artísticas tan elevadas, que resultaba imposible que fueran obra de una sucesión desordenada de redactores, sino que debían ser la creación de un solo hombre. Ésta era la opinión más o menos prevaleciente cuando Parry era estudiante y comenzaba a formar sus propios juicios.

El descubrimiento de Milman Parry

Como muchos trabajos intelectuales innovadores, el de Milman Parry surgió de introspecciones tan profundas y sólidas que resultaron difíciles de expresar. El hijo de Parry, el fallecido Adam Parry (1971, pp. ix-LXII), delineó extraordinariamente la fascinante evolución del pensamiento de su padre, desde su tesis de maestría en la Universidad de California en Berkeley, a principios de los años veinte, hasta su muerte prematura en 1935.

No todos los elementos en la concepción global de Parry eran enteramente nuevos. El axioma fundamental que rigió su pensamiento a partir de principios de los años veinte, "la dependencia, en la selección de palabras y las formas de las palabras en la construcción del verso en hexámetro [compuesta oralmente]" de los poemas homéricos (Adam Parry, 1971, p. xix), fue anticipado en la obra de J. E. Ellendt y H. Düntzer. Otros factores de la introspección original de Parry también habían sido previstos. Arnold van Gennep había advertido una estructuración formularia en la poesía de las culturas orales de la época moderna, y M. Murko había reconocido la ausencia de una memoria exacta, palabra por palabra, en la poesía oral de tales culturas. Más importante aún, Marcel Jousse, clérigo y erudito jesuita criado en un ambiente campesino residualmente oral en Francia y que pasó la mayor parte de su vida adulta en el Medio Oriente, absorbiendo su cultura oral, había establecido una diferencia clara entre la producción oral en tales culturas y toda composición escrita. Jousse (1925) había llamado *verbomoteur* a las culturas orales y las estructuras de personalidad que éstas provocaban; lamentablemente, la obra de Jousse no se ha traducido al inglés; (*véase* Ong, 1967b, pp. 30, 147-148, 335-336). La concepción de Milman Parry incluyó y fundió todas estas y otras ideas para proporcionar una explicación demostrable de lo que fue la poesía homérica y de cómo fue conformada por las condiciones en las cuales fue producida.

A pesar de que la concepción de Parry fue anticipada hasta cierto punto por estos eruditos anteriores, le corresponde por entero pues cuando surgió por primera vez en su mente a principios de los años veinte del presente siglo, aparentemente no estaba enterado siquiera de la existencia de cualquiera de los investigadores mencionados en el párrafo anterior (Adam Parry, 1971, p. xxii). Sin duda, por supuesto, sutiles influencias de la época, que habían sido importantes para estudiosos anteriores, también lo habían sido para él.

Como lo maduró y demostró en su tesis doctoral de París (Milman Parry, 1928), el descubrimiento de Parry puede expresarse de esta manera: virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Éstos pueden reconstruirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que se prescinde de las suposiciones acerca de la expresión y los procesos de pensamiento, profundamente arraigadas en la psique por muchas generaciones de cultura escrita. Este descubrimiento fue revolucionario en los círculos literarios y tendría repercusiones extraordinarias en otros campos de la historia cultural y psíquica.

¿Cuáles son algunas de las implicaciones más trascendentes de este hallazgo, y particularmente del empleo que Parry dio al axioma apuntado anteriormente: "La dependencia en la selección de palabras y las formas de las palabras en la construcción del verso en hexámetro"? Düntzer había observado que los epítetos homéricos aplicados al vino eran todos métricamente distintos y que el uso de un epíteto dado no estaba determinado tanto por su significado preciso como por las necesidades métricas del pasaje en el cual aparecía (Adam Parry, 1971, p. xx). La aposición del epíteto homérico ha sido devota y desmesuradamente exagerada. El poeta oral contaba con un abundante repertorio de epítetos, lo bastante variados para proporcionar uno para cualquier necesidad métrica que pudiera surgir conforme desarrollaba su relato (de manera distinta en cada narración, pues los poetas orales, como se demostrará, normalmente no se concentran en la retención palabra por palabra de sus versos).

Ahora bien, resulta evidente que, de uno u otro modo, las necesidades métricas determinan la selección de palabras hecha por todo poeta que compone en métrica. Sin embargo, el supuesto generalizado fue que los términos métricos apropiados de algún modo venían a la imaginación poética de manera fluida e imprevisible en su mayor parte relacionada solamente con el "genio" (es decir, con una habilidad en esencia

inexplicable). No se esperaba que los poetas, según su idealización por las culturas caligráficas y aún más por las tipográficas, utilizaran materiales prefabricados. Si un poeta llegaba a repetir trozos de poemas anteriores, se esperaba que los transformara a su propio "estilo". Ciertas prácticas, es verdad, contradecían esta hipótesis, sobre todo el uso de libros de frases que suministraban formas corrientes de expresar las cosas a aquellos que escribían poesía posclásica en latín. Florecían los libros de frases en latín, en particular después de que la invención de la imprenta volvió fácilmente reproducibles las recopilaciones, y siguieron prosperando hasta muy avanzado el siglo XIX, cuando el uso del *Gradus ad Parnassum* estaba muy difundido entre los colegiales (Ong, 1967b, pp. 85-86; 1971, pp. 77, 261-263; 1977, pp. 166, 178). El *Gradus* proporcionaba locuciones adjetivales y otras de los poetas clásicos del latín, con todas las sílabas largas y cortas convenientemente marcadas para el ajuste métrico, de modo que el aspirante a poeta podía armar un poema basándose en el *Gradus* así como los muchachos ensamblan una estructura con un juego de mecanos. La disposición general podía ser de su propia invención, pero todas las partes existían antes de que él apareciera.

Esta clase de procedimiento, sin embargo, se consideraba como tolerable sólo en los principiantes. Al poeta diestro le correspondía crear sus propias frases en métrica. Se podían aceptar pensamientos comunes, pero no un lenguaje trillado. En *An Essay on Criticism* (1711), Alexander Pope contaba con que el "ingenio" del poeta garantizara que, cuando trataba "lo que se pensaba a menudo", lo hiciera de tal manera que los lectores lo encontrasen "nunca tan bien expresado". La manera de exponer la verdad reconocida tenía que ser original. Poco después de Pope, la época del romanticismo exigió más originalidad aún. Para el romántico extremo, el poeta perfecto debía ser idealmente como Dios mismo y crear *ex nihilo:* cuanto mejor fuera él o ella, menos previsible resultaba todo y cualquier cosa en el poema. Sólo los principiantes o los poetas permanentemente malos utilizaban elementos prefabricados.

Según el consenso de los siglos, Homero no era un poeta principiante ni un mal poeta. Acaso fuera incluso un "genio" de nacimiento, que nunca había pasado por ninguna etapa primaria sino que supo volar desde el momento cuando salió del cascarón (como el precoz Mwindo, héroe de la epopeya Nyanga, el "pequeño que apenas nacido, caminó"). En todo caso, el Homero de la *Ilíada* y la *Odisea* era considerado un poeta consumado, excelso. Sin embargo, empezaba a decirse que mentalmente había recurrido a algún género de libro de frases. El análisis detallado del tipo que hacía Milman Parry mostró que repetía fórmula tras fórmula. El significado del término griego "cantar", *rhapsōidein,* "coser un canto" (*rhaptein,* coser; *ōide,* canto), resultó nefasto. Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía a un obrero de línea de montaje.

Esta idea resultó particularmente amenazadora para los letrados de grandes vuelos, pues los letrados son aleccionados para, en principio, no utilizar nunca lugares comunes. ¿Cómo vivir con el hecho de que los poemas homéricos parecían cada vez más estar compuestos de clisés, o de elementos muy semejantes a ellos? En resumen, a medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, se hizo evidente que sólo una diminuta fracción de las palabras en la *Ilíada* y la *Odisea* no representaba partes de fórmulas y, hasta cierto punto, de fórmulas abrumadoramente predecibles.

Además, las fórmulas unificadas se agrupaban alrededor de temas igualmente uniformes, tales como el consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe, y así interminablemente (Lord, 1960, pp. 68-98). Un repertorio de temas similares se halla en la narración oral y demás discurso oral por todo el mundo. (La narrativa y otros tratados escritos también emplean temas, por necesidad, pero éstos son infinitamente más variados y menos monótonos.)

Como mejor se explicaba el lenguaje entero de los poemas homéricos, con su curiosa mezcla de peculiaridades eólicas y jónicas tempranas y tardías, era no como una superposición de varios textos, sino como una lengua creada a través de los años por los poetas épicos, los cuales utilizaban antiguas expresiones fijas que guardaban o refundían principalmente por motivos métricos. Después de ser moldeadas y vueltas a moldear siglos antes, las dos epopeyas fueron puestas por escrito en el nuevo alfabeto griego alrededor de 700-650 a. de C., las primeras composiciones extensas que se consignaran en este alfabeto (Havelock, 1963, p. 115). Su lengua no era un griego que se hubiera hablado nunca en la vida cotidiana, sino un lenguaje perfilado especialmente a través del uso de los poetas que generación tras generación aprendían el uno del otro. (Los rastros de un lenguaje distintivo equiparable son conocidos aun hoy en día; por ejemplo, en las fórmulas peculiares que todavía se hallan en el inglés empleado para los cuentos de hadas).

¿Cómo era posible que una poesía tan descaradamente formularia, tan llena de partes prefabricadas, con todo fuera tan buena? Milman Parry enfrentó decididamente esta interrogante. De nada servía negar el hecho, conocido ya, de que los poemas homéricos apreciaban y de alguna manera sacaban partido de lo que a los lectores posteriores se les había educado en principio a despreciar, o sea, la frase dada, la fórmula, el calificativo esperado; para decirlo de manera más contundente, el lugar común.

Algunas de estas implicaciones más amplias fueron tratadas más tarde con mayor detalle por Eric A. Havelock (1963). Los griegos de la edad de Homero valoraban los lugares comunes porque no sólo los poetas sino todo el mundo intelectual oral o el mundo del pensamiento dependía de la constitución formularia del pensamiento. En una cultura

oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz. Sin embargo, para la época de Platón (¿427?-347 a. de C.) había sobrevenido un cambio: los griegos por fin habían interiorizado efectivamente la escritura, lo cual tomó varios siglos después del desarrollo del alfabeto griego alrededor de 720-700 a. de C. (Havelock, 1963, p. 49, citando a Rhys Carpenter). La nueva manera de almacenar el conocimiento no consistía en fórmulas mnemotécnicas sino en el texto escrito. Ello liberó a la mente para el pensamiento más abstracto y original. Havelock muestra que Platón en esencia (aunque no conscientemente del todo) excluyó a los poetas de su república ideal porque él mismo se hallaba en un mundo intelectual nuevo, formado caligráficamente, en el cual la fórmula o el lugar común, queridos por todos los poetas tradicionales, resultaban anticuados y contraproducentes.

Todas ellas representan conclusiones inquietantes para una cultura occidental que se ha identificado íntimamente con Homero, como parte de una antigüedad griega idealizada. Prueban que la Grecia homérica cultivaba, como una virtud poética e intelectual, lo que nosotros hemos considerado como un vicio, y muestran que la relación entre la Grecia homérica y todo lo que simbolizó la filosofía después de Platón de hecho era, por armónica y continua que pareciera en la superficie, profundamente antagónica, aunque con frecuencia en un nivel inconsciente antes que consciente. El conflicto atormentaba el propio inconsciente de Platón. En el *Fedro* y su *Carta VII*, Platón expresa severas reservas acerca de la escritura, como una manera inhumana y mecánica de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructora de la memoria, aunque, como ahora sabemos, el pensamiento filosófico por el que luchaba Platón dependía totalmente de la escritura. No es de extrañarse que las implicaciones aquí presentes se hubieran resistido por tanto tiempo a salir a la superficie. La importancia de la antigua civilización griega para el mundo entero comenzaba a aparecer bajo una luz completamente nueva: marcó el punto en la historia humana cuando el conocimiento de la escritura alfabética, profundamente interiorizado, por primera vez chocó de frente con la oralidad. A pesar de la inquietud de Platón, en ese tiempo ni él ni nadie estaba o podía estar claramente consciente de que eso era lo que estaba sucediendo.

El concepto de Parry sobre la fórmula fue desarrollado en el análisis del hexámetro griego. Puesto que otros lo han tratado y ampliado, inevitablemente se han originado diversas controversias respecto a cómo abarcar, extender o adaptar la definición (*véase* Adam Parry, 1971, p. xxviii, n. I). Un motivo de ello es que el concepto de Parry encierra un estrato más profundo de significado, no inmediatamente aparente en su definición de la fórmula: "grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada" (Adam Parry, 1971, p. 272). Dicho estrato fue explorado de manera más intensiva por David E. Bynum en *The Daemon in the Wood* (1978, pp. 11-18, y *passim*). Bynum apunta que las " 'ideas esenciales' de Parry rara vez son enteramente tan simples como puede indicar la concisión de la definición de Parry o la brevedad usual de las fórmulas mismas, el convencionalismo del estilo épico o la trivialidad en la referencia lexicográfica de la mayor parte de las fórmulas" (1978, p. 13). Bynum distingue entre elementos "formularios" y "frases estrictamente formularias (repetidas con exactitud)" (*cfr.* Adam Parry, 1971, p. xxxiii, n. I). Aunque estas últimas caracterizan la poesía oral (Lord, 1960, pp. 33-65), en ella ocurren y se repiten en grupos (en uno de los casos de Bynum, por ejemplo, *elevados árboles* presencian la *agitación provocada por el acercamiento de un terrorífico guerrero;* 1978, p. 18). Las agrupaciones constituyen los principios de organización de las fórmulas, de modo que la "idea esencial" no está sujeta a una expresión directa y clara, sino antes bien representa una especie de conjunto ficticio mantenido unido en gran medida en el inconsciente.

El notable libro de Bynum se concentra en gran parte alrededor de la ficción elemental que él llama el patrón de los "Dos Árboles" y que identifica en la narración oral y la iconografía de todo el mundo, desde la antigüedad mesopotámica y mediterránea hasta la narración oral en la Yugoslavia moderna, el África del Centro y otros lugares. En todas partes, "los conceptos de separación, dádiva y un peligro imprevisible" se agrupan alrededor de un árbol (el árbol verde) y "las ideas de unificación, recompensa, reciprocidad" se reúnen alrededor del otro (el árbol seco, madera cortada); 1978, p. 145. El interés de Bynum en esta y otra "ficción elemental" característicamente oral nos ayuda a establecer algunas diferencias, más claras de las que previamente fueron posibles, entre la organización narrativa oral y la de la narración caligráfico-tipográfica.

Tales diferencias serán estudiadas en este libro sobre bases diferentes de las de Bynum, pero asociadas con ellas. Foley (1980a) ha mostrado que la constitución exacta de una fórmula oral y su funcionamiento dependen de la tradición dentro de la cual se utilice, pero que hay suficiente materia de fundamento común en todas las tradiciones para hacer válido el concepto. A menos que se indique claramente lo contrario, aquí comprenderé fórmula, formulario y formulaico como referencias del todo genéricas a frases o expresiones fijas repetidas más o menos exactamente (como proverbios) en verso o en prosa, las cuales, como se verá más adelante, en la cultura oral tienen una función innegablemente más decisiva y penetrante que cualquiera que puedan desempeñar en una que conozca la escritura, la impresión o la electrónica (*cfr.* Adam Parry, 1971, página xxxiii, n. I).

El pensamiento y la expresión formulaicos orales galopan en lo profundo de la conciencia y del inconsciente, y no se esfuman tan pronto como alguien acostumbrado a ellos toma una pluma. Finnegan (1977, p. 70), aparentemente con cierto asombro, comenta la observación de Opland de que, cuando los poetas xhosa aprenden a escribir, su poesía escrita también se caracteriza por un estilo formulaico. De hecho sería sumamente sorprendente si pudieran manejar cualquier otro, en particular porque éste distingue no sólo la poesía sino, más o menos, todo pensamiento y expresión en la cultura oral primaria. Según parece, la primera poesía escrita de todas partes, al principio consiste necesariamente en una imitación por escrito de la producción oral. Originalmente, la mente no cuenta con recursos propiamente caligráficos. Se garabatean en una superficie las palabras que se supone se pronuncian en voz alta en alguna situación verbal factible. Sólo muy gradualmente la escritura se convierte en una composición por escrito, en un tipo de discurso —poético u otro— que se arma sin la sensación de que quien escribe efectivamente está hablando en voz alta (como es muy posible que lo hayan hecho los primeros escritores). Como se apunta más adelante, Clanchy explica cómo aun Eadmer de Canterbury, del siglo XI, parece considerar la producción por escrito como "dictar a sí mismo" (1979, p. 218). Los hábitos orales de pensamiento y expresión, incluso el empleo generalizado de elementos formulaicos, sostenidos en el uso en gran parte por la instrucción de la antigua retórica clásica, todavía caracterizaron el estilo de la prosa de casi todo tipo en la Inglaterra de los Tudor unos dos mil años después de la campaña de Platón contra los poetas orales (Ong, 1971, pp. 23-47). En el inglés fueron exterminados efectivamente, en su mayor parte, apenas con el romanticismo, dos siglos más tarde. Muchas culturas modernas que han conocido la escritura desde hace siglos, pero que jamás la interiorizaron por completo, como la cultura arábiga y algunas otras del mediterráneo (*v. gr.* la griega; Tannen, 1980a), aún dependen en gran medida del pensamiento y la expresión formulaicos. Jahlil Gibrán ha hecho una profesión de proporcionar productos formularios orales impresos a norteamericanos instruidos, quienes encuentran originales las frases que parecen proverbios, los cuales, según un amigo libanés mío, los ciudadanos de Beirut consideran lugares comunes.

Obras posteriores

Claro está, muchas de las conclusiones y los intereses de Milman Parry fueron modificados en cierto modo por la investigación posterior (*véase*, por ejemplo, Stoltz y Shannon, 1976), pero el mensaje fundamental acerca de la oralidad y sus implicaciones para las estructuras poéticas y la estética ha resultado revolucionario para los buenos estudios homéricos y también para otros, desde la antropología hasta la historia literaria. Adam Parry (1971, pp. xlivlxxx) describió algunos de los efectos inmediatos de la revolución producida por su padre. Holoka (1973) y Haymes (1973) registraron muchos más en sus inapreciables investigaciones bibliográficas. Aunque se ha atacado y enmendado la obra de Parry en algunos de sus detalles, las pocas reacciones totalmente contrarias a su trabajo ya fueron dejadas de lado simplemente, en su mayor parte, como productos de la mentalidad caligráfico-tipográfica irreflexiva que al principio dificultó toda comprensión real de lo que Parry decía y que su obra misma ha hecho ya obsoleta.

Los eruditos aún están estudiando y sopesando las implicaciones más importantes de los descubrimientos y de las ideas de Parry. En un principio Whitman (1958) los complementó con su ambicioso esbozo de la *Ilíada* como estructurada por la tendencia formulaica de repetir al final de un episodio elementos del principio del mismo; según el análisis de Whitman la epopeya está construida como una caja china; es decir cajas dentro de cajas. Para comprender la oralidad contrastada con el conocimiento de la escritura, sin embargo, las innovaciones más significativas que sucedieron a las de Parry fueron aportadas por Albert B. Lord y Eric A. Havelock. En *The Singer of Tales* (1960), Lord amplió y completó la obra de Parry con esmero convincente, reseñando largos trabajos de campo y grabaciones extensas de los relatos orales de cantantes épicos servocroatas y de prolongadas entrevistas con ellos. Tiempo atrás, Francis Magoun y aquellos que estudiaron con él y con Lord en Harvard, sobre todo Robert Creed y Jess Bessinger, ya estaban aplicando las ideas de Parry al análisis de la antigua poesía inglesa (Foley, 1980b, p. 490).

El *Preface to Plato* (1963), de Havelock, extendió los descubrimientos de Parry y de Lord, acerca de la oralidad en la narración épica oral a toda la cultura griega antigua oral, y demostró de manera contundente cómo los inicios de la filosofía griega estuvieron relacionados con la estructuración del pensamiento originada por la escritura. La exclusión de los poetas de su República, en efecto, representó el repudio de Platón al pensamiento prístino en el estilo oral, paratáctico y acumulativo perpetuado por Homero, en favor del análisis incisivo o la disección del mundo y del pensamiento mismo posibilitados por la incorporación del alfabeto en la psique griega. En un estudio más reciente, *Origins of Western Literacy* (1976), Havelock atribuye el predominio del pensamiento analítico griego a la introducción de vocales en el alfabeto. El alfabeto original, inventado por pueblos semíticos, consistía únicamente en consonantes y algunas semivocales. Al introducir las vocales, los griegos alcanzaron un nuevo grado de transcripción visual, analítica y abstracta del esquivo mundo del sonido. Este logro presagiaba sus posteriores hazañas intelectuales de la abstracción y las llevó a la práctica.

El curso del trabajo empezado por Parry todavía espera ser incorpora-

do en la investigación de los muchos campos con los que puede unirse fácilmente. Pero ya se han establecido algunos enlaces importantes. Por ejemplo, en su magistral y juiciosa obra sobre *The Epic in Africa* (1979), Isidore Okpewho aplica los conceptos y los análisis de Parry (en este caso, como fueron elaborados en la obra de Lord) a las formas artísticas orales de culturas muy distintas de las europeas, de modo que la epopeya africana y la antigua epopeya griega aportan datos que ayudan a comprenderlas mejor entre sí. Joseph C. Miller (1980) trata la tradición oral y la historia africanas. Eugene Eoyang (1977) muestra cómo el pasar por alto la psicodinámica de la oralidad ha conducido a conceptos erróneos de la narración china antigua, y otros autores, reunidos por Plaks (1977), analizan los antecedentes formularios de la narración literaria china. Zwettler aborda la poesía árabe clásica (1977). Bruce Rosenberg (1970) estudia la supervivencia de la antigua oralidad en los predicadores populares norteamericanos. En homenaje a Lord, John Miles Foley (1981) reúne nuevos estudios sobre la oralidad de los Balcanes, Nigeria y Nuevo México, y del mundo antiguo hasta la actualidad. Asimismo, otros trabajos especializados comienzan a salir a la luz.

Los antropólogos han entrado más directamente en la materia de la oralidad. Recurriendo no sólo a Parry, Lord y Havelock, sino también a la obra de otros, incluso mis primeros análisis sobre el efecto de la impresión en los procesos de pensamiento del siglo XVI (Ong, 1958b; citado por Goody de una reimpresión de 1974), Jack Goody (1977) ha mostrado convincentemente cómo los cambios hasta la fecha clasificados como evoluciones de la magia a la ciencia; del llamado estado de conciencia "prelógico" a uno cada vez más "racional"; o del pensamiento "salvaje" de Lévi-Strauss al pensamiento domesticado, pueden explicarse de manera más escueta y coherente como cambios de la oralidad a diversos estados del conocimiento de la escritura. Propuse anteriormente (1967b, p. 189) que muchos de los contrastes a menudo establecidos entre perspectivas "occidentales" y otras, parecen reducibles a diferencias entre el conocimiento profundamente interiorizado de la escritura y los estados de conciencia más o menos residualmente orales. La muy conocida obra del fallecido Marshall McLuhan (1962, 1964) también da gran importancia a los contrastes entre oído y ojo, entre lo oral y lo textual, llamando la atención sobre la conciencia anticipadamente aguda de James Joyce de las polaridades entre el oído y el ojo, y relacionando con tales polaridades un gran conjunto de investigación erudita, de otro modo muy divergente, reunido por el vasto saber ecléctico de McLuhan y por sus asombrosas introspecciones. McLuhan atrajo el interés no sólo de los eruditos (Eisenstein, 1979, pp. x-xi, xvii), sino también de personas ocupadas en los medios de comunicación, de autoridades en los negocios y del público entendido en general, en gran parte debido a la fascinación provocada por sus muchas declaraciones gnómicas o proféticas, demasiado simples para algunos lectores, pero con frecuencia profundamente esclarecedoras. Él las llamó "sondeos". Por regla general pasaba prontamente de un "sondeo" a otro, sin preocuparse mucho, tal vez nada, por dar una explicación minuciosa de tipo "lineal" (es decir, analítico). Su lema gnómico principal, "el medio es el mensaje", manifestó su aguda conciencia de la importancia de la evolución desde la oralidad a través de la escritura y desde la imprenta hasta los medios electrónicos. Pocas personas han tenido un efecto tan vivificante como Marshall McLuhan sobre tantas mentes distintas, incluyendo a los que no estaban de acuerdo con él, o creían que no lo estaban.

No obstante, aunque la atención a los complicados contrastes entre la oralidad y el conocimiento de la escritura aumenta en algunos círculos, aún es poco común en muchos campos donde pudiera resultar útil. Por ejemplo, los estados de conciencia temprano y tardío que Julian Jaynes (1977) describe y relaciona con los cambios neurofisiológicos de la mente bicameral, también parecen prestarse en gran medida a una descripción mucho más sencilla y comprobable, en función del paso de la oralidad al conocimiento de la escritura. Jaynes distingue un estado primitivo de conciencia en el cual el cerebro era intensamente "bicameral" y el hemisferio derecho producía "voces" incontrolables atribuidas a los dioses y que el hemisferio izquierdo transformaba en habla. Las "voces" comenzaron a perder su eficacia entre los años 2000 y 1000 a. de C. Este periodo, como se observará, está dividido precisamente por la invención del alfabeto alrededor del año 1500 a. de C., y Jaynes considera que la escritura contribuyó a causar la desintegración del estado bicameral originario. La *Ilíada* le proporciona ejemplos del estado bicameral en sus personajes inconscientes de sí. Jaynes estima que la *Odisea* fue creada cien años después de la *Ilíada*, y cree que el astuto Odiseo representa una irrupción en la mente moderna consciente de sí, libre ya del gobierno de las "voces". Sin importar lo que se piense de las teorías de Jaynes, no podemos menos que impresionarnos con la semejanza entre las características de la psique temprana o "bicameral", como es descrita por Jaynes —falta de introspección, de proeza analítica, de preocupación por la voluntad como tal, de un sentido de la diferencia entre el pasado y el futuro—, y los rasgos de la psique en las culturas orales, no sólo del pasado sino aun hoy en día. Los efectos de estados orales de conciencia son extraños a la mente que conoce la escritura y llegan a producir complicadas explicaciones que pueden resultar superfluas. Es posible que el estado bicameral signifique simplemente oralidad. La cuestión de la oralidad y del estado bicameral quizá requiera más investigación.

III. ALGUNAS PSICODINÁMICAS DE LA ORALIDAD

La palabra articulada como poder y acción

Como resultado de las obras reseñadas anteriormente, y de otras que se citarán más adelante, es posible generalizar un poco sobre la psicodinámica de las culturas orales primarias, es decir, de las culturas orales que no tenían conocimiento de la escritura. Por razones de brevedad, cuando el contexto mantenga claro el significado, me referiré a las culturas orales primarias simplemente como culturas orales.

Las personas enteramente letradas sólo con gran dificultad pueden imaginarse cómo es una cultura oral primaria, o sea una cultura sin conocimiento alguno de la escritura o aun de la posibilidad de llegar a ella. Tratemos de concebir una cultura en la cual nadie haya nunca tratado de indagar algo en letra impresa. En una cultura oral primaria, la expresión "consultar en un escrito" es una frase sin sentido: no tendría ningún significado concebible. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las "llame" a la memoria, se las "evoque". Pero no hay dónde buscar para "verlas". No tienen foco ni huella (una metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos.

Para averiguar qué es una cultura oral primaria y cuál es la índole de nuestro problema con referencia a tal cultura, sería conveniente reflexionar primero sobre la naturaleza del sonido mismo como tal (Ong, 1967b, pp. 111-138). Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se registran en la percepción humana. El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra "permanencia", para cuando llego a "-nencia", "perma-" ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido.

No existe manera de detener el sonido y contenerlo. Puedo detener una cámara cinematográfica y fijar un cuadro sobre la pantalla. Si paralizo el movimiento del sonido no tengo nada: sólo el silencio, ningún sonido en absoluto. Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero ningún otro campo sensorial se resiste totalmente a una acción inmovilizadora, una estabilización, en esta forma precisa. La visión puede captar el mo-

vimiento, pero también la inmovilidad. En efecto, prefiere esta última, pues para examinar algo minuciosamente por medio de la vista, preferimos que esté inmóvil. A menudo reducimos el movimiento a una serie de tomas fijas, para apreciar mejor qué lo compone. No hay equivalente a una toma fija para el sonido. Un oscilograma es mudo. Se ubica fuera del mundo del sonido.

Para cualquiera que tiene una idea de lo que son las palabras en una cultura oral primaria, o en una cultura no muy distante de la oralidad primaria, no resulta sorprendente que el término hebreo *dabar* signifique "palabra" y "suceso". Malinowski (1923, pp. 451, 470-481) ha comprobado que entre los pueblos "primitivos" (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento, aunque tuvo dificultades para explicar sus conceptos (Sampson, 1980, pp. 223-226), puesto que la comprensión de la psicodinámica de la oralidad era virtualmente inexistente en 1923. Tampoco resulta asombroso que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin intercesión del poder. Un cazador puede ver, oler, saborear y tocar un búfalo cuando éste está completamente inerte, incluso muerto, pero si oye un búfalo, más le vale estar alerta: algo está sucediendo. En este sentido, todo sonido, y en especial la enunciación oral, que se origina en el interior de los organismos vivos, es "dinámico".

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder. La gente que está muy habituada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder; para ellas, las palabras antes bien tienden a asimilarse a las cosas, "allá afuera" sobre una superficie plana. Tales "cosas" no se asocian tan fácilmente a la magia, porque no son acciones, sino que están muertas en un sentido radical, aunque sujetas a la resurrección dinámica (Ong, 1977, pp.230-271).

Los pueblos orales comúnmente consideran que los nombres (una clase de palabras) confieren poder sobre las cosas. Las explicaciones para el hecho de que Adán ponga nombres a los animales, en Génesis 2: 20, normalmente llaman una atención condescendiente sobre esta creencia arcaica supuestamente pintoresca. Tal convicción es de hecho mucho menos pintoresca de lo que parece a la gente caligráfica y tipográfica irreflexiva. Primero que nada, los nombres efectivamente dan poder a los seres humanos sobre lo que están nominando: sin aprender un vasto acopio de nombres, uno queda simplemente incapacitado para comprender, por ejemplo, la química, y para practicar la ingeniería química. Lo mis-

mo sucede con todo el conocimiento intelectual de otro tipo. En segundo lugar, la gente caligráfica y tipográfica tiende a pensar en los nombres como marbetes, etiquetas escritas o impresas imaginariamente, adheridas a un objeto nominado. La gente oral no tiene sentido de un nombre como una etiqueta, pues no tiene noción de un nombre como algo que puede visualizarse. Las representaciones escritas o impresas de las palabras pueden ser rótulos; la misma condición no puede aplicarse a las palabras habladas, reales.

UNO SABE LO QUE PUEDE RECORDAR: MNEMOTECNIA Y FÓRMULAS

En una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento.

Uno sabe lo que puede recordar. Cuando decimos que conocemos la geometría de Euclides, no queremos decir que en ese momento tenemos presentes cada uno de sus teoremas y comprobaciones, sino antes bien que podemos traerlos a la memoria con facilidad. Podemos recordarlos. El teorema "Uno sabe lo que puede recordar" también se ajusta a una cultura oral. Pero, ¿cómo recuerdan las personas en una cultura oral? Los conocimientos organizados que estudian los letrados hoy en día para "saberlos", es decir, para recordarlos, se han reunido y puesto a su disposición por escrito con muy pocas excepciones, si las hay. Éste es el caso no sólo de la geometría euclidiana sino también de la historia de la revolución norteamericana o incluso los promedios de bateo o los reglamentos de tránsito.

Una cultura oral no dispone de textos. ¿Cómo reúne material organizado para recordarlo? Es lo mismo como preguntar: "¿qué sabe o puede saber de una manera organizada?"

Supóngase que una persona en una cultura oral emprendiese analizar un complejo problema específico y finalmente lograra articular una solución que en sí fuera relativamente complicada, consistente, digamos, en unos cuantos cientos de palabras. ¿Cómo conserva para el recuerdo posterior la articulación verbal tan esmeradamente elaborada? Con la ausencia total de toda escritura, no hay nada fuera del pensador, ningún texto, que le facilite producir el mismo curso de pensamiento otra vez, o aun verificar si lo ha hecho o no. Las *aides-mémoire*, como las varas con muescas o la serie de objetos cuidadosamente dispuestos, no recobran por sí mismas una complicada serie de aserciones. ¿Cómo, de hecho, podría armarse inicialmente una extensa solución analítica? Un interlocutor resulta virtualmente esencial: es difícil hablar con uno mismo durante horas sin interrupción. En una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación.

Sin embargo, aun con un oyente para estimular y cimentar el pensamiento, las porciones y fragmentos del mismo no pueden conservarse en apuntes garabateados. ¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado tan cuidadosamente? La única respuesta es: pensar cosas memorables. En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el "ayudante" del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis (Havelock, 1963, pp. 87-96, 131-132, 294-296).

El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente. Jousse (1978) ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano, en los antiguos Tárgumes arameos y helénicos, y por ello también en el hebreo antiguo. Entre los griegos de la antigüedad, Hesíodo, intermediario entre la Grecia homérica oral y el conocimiento griego plenamente desarrollado de la escritura, recitó material cuasi filosófico según los modelos formulaicos de verso que lo integraban en la cultura oral de la que él había surgido (Havelock, 1963, pp. 97-98, 294-301).

Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico, por derecho propio, como expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído: "Divide y vencerás"; "El error es humano, el perdón es divino"; "Mejor es el enojo que la risa: porque con la tristeza del rostro se enmendará el corazón" (Eclesiastés, 7:3); "Fuerte como un roble"; "Echa a la naturaleza al trote y regresará al galope". Las expresiones fijas, a menudo rítmicamente equilibradas, de este y otros tipos, ocasionalmente pueden hallarse impresas, de hecho pueden "consultarse" en libros de refranes, pero en las culturas orales no son ocasionales. Son incesantes. Forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellas, pues en ellas consiste.

Cuanto más complicado sea el pensamiento modelado oralmente, más probable será que lo caractericen expresiones fijas empleadas hábilmente. Esto es común en todo el mundo para las culturas orales en general, desde las de la Grecia homérica hasta las de la actualidad. Asimismo, el *Preface to Plato*

de Havelock (1963) y obras de ficción como la novela *No Longer at Ease* (1961), de Chinua Achebe, que se basa directamente en la tradición oral ibo en el África occidental, proporcionan ejemplos abundantes de las normas de pensamiento de personajes educados oralmente, que se manejan en estas estrías orales mnemotécnicamente labradas, mientras los hablantes reflexionan, con gran inteligencia y erudición, sobre las situaciones en las cuales se encuentran participando. En las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley. A menudo se recurre a un juez de una cultura oral para que repita proverbios pertinentes a partir de los cuales puede deducir decisiones justas para los casos sometidos a litigio formal ante él (Ong, 1978, p. 5).

En una cultura oral, el análisis de algo en términos no mnemotécnicos, no normativos ni formulativos, aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna; pero sí sería posible hacerlo con la ayuda de la escritura. No sería un saber duradero sino simplemente un pensamiento efímero, por complejo que fuera. En las culturas orales, extensas normas y fórmulas fijas comunales cumplen algunos de los propósitos de la escritura en las culturas caligráficas; sin embargo, al hacerlo determinan, claro está, el modo de pensamiento adecuado, la manera como la experiencia se ordena intelectualmente. En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente. Éste es un motivo por el cual, para un San Agustín de Hipona (343-430 d.C.), así como para otros eruditos que vivieron en una cultura con algunos conocimientos de la escritura pero que aún conservaba muchas huellas de la tradición oral, la memoria cobró tanta importancia cuando abordó los poderes de la mente.

Desde luego, toda expresión y todo pensamiento es formulaico hasta cierto punto en el sentido de que toda palabra y todo concepto comunicado en una palabra constituye una especie de fórmula, una manera fija de procesar los datos de la experiencia, de determinar el modo como la experiencia y la reflexión se organizan intelectualmente, y de actuar como una especie de aparato mnemotécnico. Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo. Las fórmulas que caracterizan la oralidad son más complicadas, sin embargo, que las palabras aisladas, aunque algunas sean relativamente sencillas: el "camino de las ballenas" del poeta de *Beowulf* es una fórmula (metafórica) para el mar en un sentido en que no lo es el término "mar".

OTRAS CARACTERÍSTICAS DEL PENSAMIENTO Y LA EXPRESIÓN DE CONDICIÓN ORAL

La conciencia del fundamento mnemotécnico del pensamiento y la expresión en las culturas orales primarias abre el camino a la comprensión de otras características del pensamiento y la expresión de condición oral, además de su organización formulaica. Las características abordadas aquí son algunas de las que distinguen el pensamiento y la expresión de condición oral del pensamiento y la expresión de condición caligráfica y tipográfica; es decir, características que sin duda parecerán sorprendentes a aquellos educados en culturas con conocimiento de la escritura y la impresión. Esta enumeración de características no se presenta como exclusiva o concluyente, sino como sugerente, pues es menester mucho más trabajo y reflexión para ahondar la comprensión del pensamiento de condición oral (y, de allí, la del pensamiento de condición caligráfica, tipográfica y electrónica).

En una cultura oral primaria, el pensamiento y la expresión tienden a ser de las siguientes clases.

(i) *Acumulativas antes que subordinadas*

Un ejemplo conocido del estilo oral aditivo es la narración del Génesis I: 1-5, que de hecho constituye un texto, pero que guarda una organización oral reconocible. La versión de Douay (1610), producida en una cultura con huellas aún considerables, de la tradición oral se ciñe de muchas maneras al original hebreo aditivo (como mediado a través del latín, con base en el cual se produjo la versión de Douay):

> In the beginning God created heaven and earth. And the earth was void and empty, and darkness was upon the face of the deep; and the spirit of God moved over the waters. And God said: Be light made. And light was made. And God saw the light that it was good; and he divided the light from the darkness. And he called the light Day, and the darkness Night; and there was evening and morning one day.
> [Al principio Dios creó el cielo y la tierra. Y la tierra era informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo; y el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas. Y Dios dijo: Hágase la luz. Y se hizo la luz. Y Dios vio que la luz era buena; y separó la luz de las tinieblas. Y llamó a la luz día, y a las tinieblas noche; y hubo tarde y mañana, un día.]

Hay nueve "*and*" introductores. Con una sensibilidad más moldeada por la escritura y la impresión, la *New American Bible* (1970) traduce:

> In the beginning, when God created the heavens and the earth, the earth was

a formless wasteland, and darkness covered the abyss, while a mighty wind swept over the waters. Then God said, "Let there be light", and there was light. God saw how good the light was. God then separated the light from the darkness. God called the light "day" and the darkness he called "night". Thus evening came, and morning followed the first day.
[En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas. Y dijo Dios: sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena y apartó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche: y fue la tarde y la mañana un día.]

Hay dos *"and"* introductores, cada uno sumergido en una oración compuesta. La versión de Douay transcribe el hebreo *we o wa (and)* simplemente como *"and"* [y]. La *New American* lo interpreta como *and, when* [cuando], *then* [entonces], *thus* [por ende], o *while* [mientras], a fin de que la narración fluya con la subordinación razonada y analítica que caracteriza la escritura (Chafe, 1982) y que parece más natural en los textos del siglo XX. Las estructuras orales a menudo acuden a la pragmática (la conveniencia del hablante; Sherzer, 1974, habla de dilatadas producciones orales públicas entre los cuna, incomprensibles para sus oyentes). Las estructuras caligráficas están más pendientes de la sintaxis (la organización del discurso mismo), como lo ha señalado Givón (1979). El discurso escrito despliega una gramática más elaborada y fija que el discurso oral, pues, para transmitir significado, depende más sólo de la estructura lingüística, dado que carece de los contextos existenciales plenos normales que rodean el discurso oral y ayudan a determinar el significado en éste, de manera un poco independiente de la gramática.

Sería un error pensar que la versión de Douay simplemente está "más cerca" del original hoy en día que la *New American*. Se ciñe más en cuanto que traduce *we* o *wu* siempre con la misma palabra, pero da una impresión remota, arcaica y aun pintoresca a la sensibilidad actual. Las personas que pertenecen a culturas orales o a culturas con huellas muy marcadas de la tradición oral, incluso la que produjo la Biblia, no aprecian este tipo de expresión como tan arcaico o pintoresco. Lo perciben como natural y normal, algo así como la versión *New American* nos parece natural y normal a nosotros.

Otros ejemplos de la estructura aditiva pueden hallarse a través del mundo en la narración oral primaria, de la cual ahora tenemos una extensa colección en grabaciones (*véase* Foley, 1980b, para un catálogo de algunas de ellas).

(ii) *Acumulativas antes que analíticas*

Esta característica está estrechamente ligada a la dependencia de las fórmulas para practicar la memoria. Los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos. La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble. De esta manera, la expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo (Ong, 1977, pp. 188-212).

Los lugares comunes en las denuncias políticas de muchas culturas en vías de desarrollo de baja tecnología —enemigo del pueblo, capitalistas traficantes de guerras—, que parecen estúpidos a las personas muy instruidas, constituyen elementos formularios esenciales de la huella de los procesos orales de pensamiento. Una de las muchas indicaciones de las importantes, aunque estén subyacentes, muestras de la tradición oral en la cultura de la Unión Soviética es (o fue hace algunos años, cuando yo la descubrí) la insistencia en hablar siempre de "la Gloriosa Revolución del 26 de Octubre"; en este caso, la fórmula adjetival representa una estabilización obligatoria, como lo fueron las fórmulas adjetivales homéricas: "el sabio Néstor" o "el ingenioso Odiseo", o como solía serlo "el glorioso Cuatro de Julio" en los grupos aislados, donde las huellas de la tradición oral eran comunes, aun en los Estados Unidos de principios del siglo XX. La Unión Soviética todavía anuncia cada año los epítetos oficiales para varios *loci classici* de la historia soviética.

Es muy posible que una cultura oral pregunte en un acertijo por qué los robles son fuertes, pero lo hace a fin de asegurar que así son, para guardar intacto el agregado, y realmente no para poner en tela de juicio o en duda el atributo. (Para ejemplos tomados directamente de la cultura oral de los luba en Zaire, *véase* Faik-Nzuji, 1970.) Las expresiones tradicionales en las culturas orales no deben ser desarmadas: reunirlas a lo largo de generaciones representó una ardua labor, y no existe un lugar fuera de la mente para conservarlas. Así pues, los soldados serán siempre valientes; las princesas, hermosas; y los robles, fuertes. No se pretende decir que no pueda haber otros epítetos para los soldados, para las princesas o los robles, aun epítetos contrarios, pero éstos también son comunes: el soldado bravucón, la princesa triste, también pueden formar parte del aparato. Lo establecido para los epítetos también se aplica a otras fórmulas. Una vez que se ha cristalizado una expresión formularia, más vale mantenerla intacta. Sin un sistema de escritura, el pensamiento que divide en partes —es decir, el análisis— representa un procedimiento muy arriesgado. Como Lévi-Strauss lo expresó atinadamente en una aserción sumaria, "el pensamiento salvaje [i.e. oral] totaliza" (1966, p. 245).

(iii) *Redundantes o "copiosos"*

El pensamiento requiere cierta continuidad. La escritura establece en el texto una "línea" de continuidad fuera de la mente. Si una distracción confunde o borra de la mente el contexto del cual surge el material que estoy leyendo, es posible recuperarlo repasando selectivamente el texto anterior. La vuelta atrás puede ser del todo fortuita, meramente *ad hoc*. La mente concentra sus energías propias en adelantarse, porque aquello a lo que vuelve yace inmóvil fuera de ella, en fragmentos siempre disponibles sobre la página inscrita. En el discurso oral la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado. Por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. La redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía.

Dado que la redundancia caracteriza el pensamiento y la lengua orales, en un sentido profundo resulta más natural a éstos que el carácter lineal escueto. El pensamiento y el habla escuetamente lineales o analíticos representan una creación artificial, estructurada por la tecnología de la escritura. La eliminación de la redundancia en una escala significativa exige una tecnología que ahorre tiempo: la escritura, que impone cierto tipo de tensión a la psique al impedir que la expresión caiga en sus pautas más naturales. La psique puede acomodarse a la tensión en parte porque la caligrafía es un proceso físicamente muy lento, por lo regular más o menos la décima parte de la velocidad del habla oral (Chafe, 1982). Con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar sus procesos más normales y redundantes.

La redundancia es favorecida también por las condiciones físicas de la expresión oral ante un público numeroso donde de hecho es más marcada que en la mayor parte de una conversación frente a frente. No todos los integrantes de un público grande entiende cada palabra pronunciada por un hablante, aunque esto sólo se deba a problemas acústicos. Es conveniente que el orador diga lo mismo, o algo equivalente, dos o tres veces. Si se le escapa a uno el "no sólo...", es posible suplirlo por inferencia del "sino también..." Hasta que la amplificación electrónica redujo los problemas acústicos a un grado mínimo, los oradores públicos tan recientes, como por ejemplo William Jennings Bryan (1860-1925), conservaban la antigua redundancia en sus discursos públicos y la fuerza de la costumbre hizo que se explayaran en sus escritos. En ciertos tipos de sustitutos acústicos de la comunicación verbal oral, la redundancia alcanza dimensiones fantásticas, como sucede en el lenguaje africano de tambores. Comunicar algo por medio de los tambores por lo regular exige un número de palabras aproximadamente ocho veces mayor que las que necesitaría la lengua hablada. (Ong, 1977, p. 101).

La necesidad del orador de seguir adelante mientras busca en la mente qué decir a continuación, también propicia la redundancia. En la recitación oral, aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe. Por lo tanto es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar mientras se busca la siguiente idea. Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad. Los retóricos llamarían a esto *copia*. Siguieron alentándola, por una especie de inadvertencia, cuando habían modulado la retórica de un arte del discurso público a un arte de la escritura. Los primeros textos escritos, a través de la Edad Media y el Renacimiento, a menudo son rellenados con la "amplificación", exasperantemente redundantes según criterios modernos. La preocupación por la *copia* siguió siendo intensa en la cultura occidental mientras mantuvo tantas huellas de la tradición oral, lo cual sucedió aproximadamente hasta la época del Romanticismo, o incluso más tarde, Thomas Babington Macaulay (1800-1859) es uno de los muchos empalagosos victorianos tempranos cuyas pleonásticas composiciones escritas aún se leen de manera muy parecida a como sonaría un discurso exuberante y compuesto para ser pronunciado, como sucede también muy frecuentemente con los escritos de Winston Churchill (1874-1965).

(iv) *Conservadoras y tradicionalistas*

Dado que en una cultura oral primaria el conocimiento conceptuado que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual. El conocimiento es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño. Al almacenar el saber fuera de la mente, la escritura y aún más la impresión degradan las figuras de sabiduría de los ancianos, repetidores del pasado, en provecho de los descubridores más jóvenes de algo nuevo.

Desde luego, la escritura es conservadora de sus propios estilos. Poco después de su primera aparición, sirvió para congelar los códigos jurídicos de la Sumeria temprana (Oppenheim, 1964 p. 232). Sin embargo, al asumir funciones tradicionalistas, el texto libera la mente de las tareas conservadoras, es decir, de su trabajo de memoria, y así le permite ocuparse de la especulación nueva (Havelock, 1963, pp. 254-305). En efec-

to, las huellas de la tradición oral de una cultura caligráfica dada pueden calcularse hasta cierto punto basándose en la carga mnemotécnica que le deja a la mente, es decir, en la cantidad de memorización que requieren los procedimientos educativos de la cultura (Goody, 1968a, pp. 13-14).

Claro está, las culturas orales no carecen de una originalidad de carácter propio. La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse, a menudo enérgicamente, a un público a responder. Empero, los narradores también incluyen elementos nuevos en historias viejas (Goody, 1977, pp. 29-30). En la tradición oral, habrá tantas variantes menores de un mito como repeticiones del mismo, y el número de repeticiones puede aumentarse indefinidamente. Los poemas de alabanza a los jefes invitan a la iniciativa, al tener que hacer interactuar las viejas fórmulas y temas con las nuevas situaciones políticas, a menudo complicadas. No obstante las fórmulas y los temas son reorganizados antes que reemplazados por material nuevo.

Las prácticas religiosas, y con ellas las cosmologías y las creencias profundamente arraigadas, también cambian en las culturas orales. Decepcionados con los resultados prácticos del culto en un templo dado cuando las curas son escasas, los líderes impetuosos —Goody los llama los "intelectuales" de la sociedad oral (1977, p. 30)— inventan nuevos santuarios y, con ellos, nuevos universos conceptuales. Sin embargo, estos nuevos universos y los demás cambios que muestran cierta originalidad llegan a existir en una economía intelectual esencialmente formulaica y temática. Pocas veces, si acaso, son divulgados por su novedad, sino que se presentan como ajustados a las tradiciones de los antepasados.

(v) *Cerca del mundo humano vital*

En ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia vivida, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos. Una cultura caligráfica (de escritura) y, aún más, una cultura tipográfica (de impresión) pueden apartar y en cierto modo incluso desnaturalizar al hombre, especificando tales cosas como los nombres de los líderes y las divisiones políticas en una lista abstracta y neutra enteramente desprovista de un contexto de acción humana. Una cultura oral no dispone de vehículo alguno tan neutro como una lista. En la última mitad del segundo canto, la *Ilíada* presenta el famoso catálogo de las naves —más de cuatrocientos versos—, que compila los nombres de los caudillos griegos y las regiones que gobernaban; empero, esto sucede en un contexto total de acción humana: los nombres de personas y lugares participan en los hechos (Havelock, 1963, pp. 176-180). El sitio normal y muy probablemente el único en la Grecia homérica donde podía encontrarse este tipo de información política en forma verbal era una narración o genealogía, que no es una lista neutra sino un relato que describe relaciones personales (*cfr.* Goody y Watt, 1968, p. 32). Las culturas orales conocen unas cuantas estadísticas o hechos divorciados de la actividad humana o cuasi humana.

Asimismo, una cultura oral no posee nada que corresponda a manuales de operación para los oficios (de hecho tales tratados son muy poco comunes y siempre elementales aun en culturas caligráficas, y sólo llegan a aparecer realmente una vez que la impresión se ha integrado considerablemente; Ong 1967b, pp. 28-29, 234, 258). Los oficios se adquirían por aprendizaje (como todavía sucede en gran medida incluso en culturas de alta tecnología), o sea a partir de la observación y la práctica, con sólo una mínima explicación verbal. La articulación verbal máxima de asuntos tales como los procedimientos de navegación decisivos para la cultura homérica no se hubieran encontrado en lo absoluto en una descripción abstracta al estilo de un manual, sino en casos tales como el siguiente pasaje de la *Ilíada,* I, 141-144, donde la descripción abstracta es incrustada en una narración que contiene órdenes específicas para la acción humana o relaciones de actos particulares:

> Ahora, ea, echemos una negra nave al mar divino, reunamos los convenientes remeros, embarquemos víctimas para una hecatombe y a la misma Criseida, la de hermosas mejillas, y sea capitán cualquiera de los jefes.*

(Citado por Havelock, 1963, p. 81; véase también *ibid.*, pp. 174-175). La cultura oral primaria se preocupa poco por conservar el conocimiento de las artes como un cuerpo autosuficiente y abstracto.

(vi) *De matices agonísticos*

Muchas, tal vez todas las culturas orales o que conservan regustos orales dan a los instruidos una impresión extraordinariamente agonística en su expresión verbal y de hecho en su estilo de vida. La escritura propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido. Al mantener

*Homero, *La Ilíada*, Ed. Julio Palli Bonet, trad. L. Segalá, Bruguera Libro Clásico, Editorial Bruguera, S. A., Barcelona, 1979, pp. 40-41.

incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual: un proverbio o acertijo desafía a los oyentes a superarlo con otro más oportuno o contradictorio (Abrahams, 1968; 1972). En las narraciones, la fanfarronería sobre la proeza personal o las frases hirientes del rival figuran regularmente en los enfrentamientos entre los personajes: en la *Ilíada*, en *Beowulf*, a lo largo del romance europeo medieval, en *The Mwindo Epic* y otros innumerables relatos africanos (Okpewho, 1979; Obiechina, 1975), en la Biblia, como entre David y Goliat (I Samuel 17: 43-47). Comunes en las sociedades orales de todo el mundo, los insultos recíprocos tienen un nombre específico en la lingüística: *flyting* (o *fliting*). Crecidos en una cultura todavía predominantemente oral, ciertos jóvenes negros de los Estados Unidos, el Caribe y otras partes practican lo que se conoce indistintamente como "*dozens*", "*joning*", "*sounding*", etcétera, competencia que consiste en superar al rival en insultos a su madre. El *dozens* no es un verdadero combate sino una manifestación artística, al igual que las demás agresiones verbales estilizadas de otras culturas.

No sólo en el uso dado al saber, sino también en la celebración de la conducta física, las culturas orales se revelan como agonísticamente programadas. La descripción entusiasta de violencia física a menudo caracteriza la narración oral. En la *Ilíada*, por ejemplo, los cantos VIII y X por lo menos compiten con los programas de televisión y cine más sensacionales de la actualidad, en cuanto al despliegue de violencia, y los superan con mucho en lo referente al detalle exquisitamente sangriento, que puede ser menos repulsivo cuando es descrito verbalmente que al presentarse en forma visual. La representación de violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas orales y otros géneros orales, y subyacente a través de gran parte del uso temprano de la escritura, se reduce paulatinamente o bien ocupa lugar secundario en la narración literaria posterior. Sobrevive en las baladas medievales, pero ya es objeto de la burla de Thomas Nashe en *The Unfortunate Traveler* (1594). Al avanzar la narración literaria hacia la novela seria, con el tiempo dirige el foco de atención más y más hacia las crisis internas, apartándolo de las meramente exteriores.

Por supuesto, las penalidades físicas comunes y persistentes de la vida en muchas sociedades tempranas explican en parte la gran dosis de violencia en las primeras formas artísticas verbales. La ignorancia de las causas físicas de la enfermedad y el desastre también pueden fomentar tensiones personales. Dado que la enfermedad o el desastre son originados por algo, es posible suponer la malevolencia personal de otro ser humano —un hechicero, una bruja— en lugar de motivos físicos, y así aumentar las hostilidades personales. Sin embargo, la violencia en las

manifestaciones artísticas orales también está relacionada con la estructura de la oralidad misma. Cuando toda comunicación verbal debe ser por palabras directas, participantes en la dinámica de ida y vuelta del sonido, las relaciones interpersonales ocupan un lugar destacado en lo referente a la atracción y, aún más, a los antagonismos.

El otro lado de los insultos agonísticos o la vituperación en las culturas orales o que conservan regustos orales es la expresión ampulosa de alabanza que se halla en todas partes en relación con la oralidad. Es muy conocida en los poemas orales de encomio africanos, estudiados extensamente, de la actualidad (Finnegan, 1970; Opland, 1975), así como a través de toda la tradición retórica occidental que conserva huellas de la tradición oral, desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVIII. "Vengo a enterrar a César, no a elogiarlo", exclama Marco Antonio en su discurso funerario en *Julio César* (V, II, 79), de Shakespeare, y luego procede a alabar a César según las normas retóricas de encomio que fueron inculcadas a todos los colegiales del Renacimiento y que Erasmo empleó de manera tan ingeniosa en su *Elogio de la locura*. La alabanza ampulosa en la antigua tradición retórica de regustos orales da una impresión de falsa, pomposa y cómicamente presuntuosa a las personas de culturas con gran tradición escrita. No obstante, el elogio acompaña al mundo oral, agonístico e intensamente polarizado, del bien y del mal, la virtud y el vicio, los villanos y los héroes.

La dinámica agonística de los procesos de pensamiento y la expresión orales ha sido esencial para el desarrollo de la cultura occidental, donde fue institucionalizada por el "arte" retórica y por su prima hermana: la dialéctica de Sócrates y Platón que proporcionaron a la articulación verbal oral agonística una base científica elaborada con ayuda de la escritura. Se ahondará más sobre esto en las siguientes páginas.

(vii) *Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas*

Para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido (Havelock, 1963, pp. 145-146), identificarse con él. La escritura separa al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la "objetividad" en el sentido de una disociación o alejamiento personales. La "objetividad" que Homero y otros oradores poseen es la reforzada por la expresión formulativa: la reacción del individuo no se expresa simplemente como individual o "subjetiva", sino como encasillada en la reacción, el "alma" comunitaria. Bajo la influencia de la escritura, a despecho de su protesta contra ella, Platón excluyó a los poetas de su República, pues estudiarlos significaba en esencia aprender a reaccionar con el "alma", sentirse identificado con Aquiles u Odiseo (Havelock, 1963, pp. 197-233). Al tratar otro

ambiente oral primario más de dos mil años después, los editores de *The Mwindo Epic* (1971, p. 37) llaman la atención sobre una marcada identificación similar de Candi Rureke, el cantor de la epopeya —y a través de él, de sus oyentes— con el héroe Mwindo, identificación que de hecho afecta la gramática de la narración, de modo que de cuando en cuando el narrador se desliza a la primera persona al describir las acciones del héroe. El narrador, el público y el personaje están tan unidos que Rureke hace que el personaje épico Mwindo mismo se dirija a los que están poniendo por escrito las palabras de Rureke: "Tú, el que escribe, ¡avanza!" o bien, "Oh tú, el que escribe, ves que ya parto". En la percepción del narrador y de su público, el héroe del relato oral asimila al mundo oral incluso a los que la transcriben y que están quitándole su carácter oral y volviéndolo texto.

(viii) *Homeostáticas*

A diferencia de las sociedades con grafía, las orales pueden caracterizarse como homeostáticas (Goody y Watt, 1968, pp. 31-34). Es decir, las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual.

Las fuerzas que gobiernan la homeóstasis pueden percibirse mediante la reflexión sobre la naturaleza de las palabras en un marco oral primario. Las culturas de la imprenta han inventado los diccionarios, en los cuales pueden registrarse, en definiciones formales, los diversos significados de una palabra según los textos donde aparezca. Así se sabe que las palabras tienen diversos estratos de significado, muchos de los cuales resultan bastante alejados de las acepciones actuales corrientes. Los diccionarios señalan las discrepancias semánticas.

Por supuesto, las culturas orales no cuentan con diccionarios y tienen pocas discrepancias semánticas. El significado de cada palabra es controlado por lo que Goody y Watt (1968, p. 29) llaman "ratificación semántica directa", es decir, por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora. El pensamiento oral es indiferente a las definiciones (Luria, 1976, pp. 48-99). Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. Las acepciones de palabras surgen continuamente del presente; aunque, claro está, significados anteriores han moldeado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya.

Es cierto que las manifestaciones artísticas orales, tales como la epopeya, retienen algunas palabras en formas y sentidos arcaicos. Pero también conservan tales palabras mediante el uso actual; no el uso actual del discurso aldeano común, sino el de los poetas épicos en su sentido más general, que conservan formas arcaicas en su vocabulario especial. Estas prácticas son parte de la vida social habitual y de este modo se conocen las formas arcaicas, aunque limitadas a la actividad poética. El recuerdo del antiguo significado de viejos términos tienen de esta manera cierta durabilidad, aunque no infinita.

Cuando las generaciones pasan y el objeto o la institución a la que hace referencia la palabra arcaica ya no forma parte de la experiencia actual y vivida, aunque la voz se haya conservado, su significado por lo común se altera simplemente o desaparece. Los tambores hablantes africanos, como se utilizan, por ejemplo, entre los lokele en Zaire oriental, se expresan con fórmulas complicadas que conservan ciertas palabras arcaicas que los tamborileros lokele pueden pronunciar, pero cuyo significado ya no conocen (Carrington, 1974, pp. 41-42; Ong, 1977, pp. 94-95). Cualquier cosa a la que se hayan referido estas palabras, ha desaparecido de la experiencia cotidiana lokele y el término que perdura ha quedado vacío. Las rimas y los juegos transmitidos oralmente de una generación de niños a la siguiente, incluso en la cultura de alta tecnología, contienen palabras similares que han perdido sus significados originales de referencia y de hecho resultan sílabas sin sentido. Pueden encontrarse muchos ejemplos de tal sobreviviencia de términos vacíos en Opie y Opie (1952), que como conocedores de la escritura desde luego logran recuperar y comunicar los significados originalmente de los términos perdidos a quienes los utilizan oralmente en la actualidad.

Goody y Watt (1968, pp. 31-33) citan a Laura Bohannan, Emrys Peters y Godfrey, y Mónica Wilson con ejemplos sorprendentes de homeóstasis de las culturas orales en la transmisión de genealogías. En años recientes se ha notado que, entre el pueblo tiv de Nigeria, las genealogías utilizadas en forma oral para resolver pleitos judiciales difieren considerablemente de las genealogías registradas por escrito en forma minuciosa por los ingleses cuarenta años antes (debido a la importancia que entonces tenían también en los pleitos judiciales). Los tiv posteriores señalaron que utilizan las mismas genealogías como cuarenta años antes, y que el registro anterior escrito estaba equivocado. Lo que sucedió fue que las genealogías posteriores habían sido ajustadas a las nuevas relaciones sociales entre los tiv: eran iguales en cuanto seguían funcionando de igual manera para regular el mundo real. La integridad del pasado estaba subordinada a la del presente.

Goody y Watt (1968, p. 33) relatan un caso aún más impresionantemente detallado de "amnesia estructural" entre los gonja en Ghana. Los registros escritos hechos por los ingleses a principios del siglo xx muestran que la tradición oral gonja presentaba entonces a Ndewura Jakpa,

fundador del estado de Gonja, como padre de siete hijos, cada uno de los cuales era soberano de una de las siete divisiones territoriales del estado. Para cuando los mitos del estado fueron reunidos otra vez, sesenta años más tarde, dos de las siete divisiones habían desaparecido, una por asimilación a otra y la segunda en virtud de un cambio de frontera. En estos mitos posteriores, Ndewura Jakpa tenía cinco hijos, y no se hacía mención de las dos divisiones suprimidas. Los gonja aún estaban en contacto con su pasado, eran tenaces en cuanto a esta relación en sus mitos, pero la parte del pasado con ninguna pertinencia manifiestamente perceptible con el presente había simplemente desaparecio. El presente imponía su propia economía a los recuerdos pasados. Packard (1980, p. 157) observa que Claude Lévi-Strauss, T. O. Beidelman, Edmund Leach y otros han señalado que las tradiciones orales reflejan los valores culturales contemporáneos de una sociedad antes que una curiosidad ociosa acerca del pasado. Encuentra que lo anterior se manifiesta en los bashu, como también lo confirma Harms (1980, p. 178) en cuando a los bobangi.

Es preciso advertir las implicaciones que esto tiene para las genealogías orales. Un recitador de África occidental u otro genealogista oral narra aquellas genealogías que sus oyentes están dispuestos a escuchar. Si conoce algunas que ya no le piden, se suprimen de su repertorio y con el tiempo desaparecen. Las genealogías de vencedores políticos tienen, desde luego, más probabilidad de sobrevivir que las de los perdedores. Henige (1980, p. 255), al estudiar las listas de reyes ganda y myoro, advierte que el "modo oral... permite que se olviden partes inconvenientes del pasado" debido a "las exigencias del presente continuo". Además, los narradores orales hábiles varían deliberadamente sus relatos tradicionales, porque parte de su habilidad radica en la capacidad de acomodarse a nuevos públicos y nuevas situaciones o simplemente de juguetear. Un recitador de África occidental empleado por una familia real (Okpewho, 1979, pp. 25-26, 247, nota 33; p. 248, nota 36) adaptará su narración para lisonjear a sus patrones. Las culturas orales estimulan el triunfalismo, que en la actualidad por lo regular tiende un poco a desaparecer a medida que las sociedades que alguna vez fueron orales se vuelven más y más dadas a la palabra escrita.

(ix) *Situacionales antes que abstractas*

Todo pensamiento conceptual es hasta cierto punto abstracto. Un término tan "concreto" como "árbol" no se refiere simplemente a un árbol "concreto" único, sino que es una abstracción, tomada, arrancada de la realidad individual y perceptible; alude a un concepto que no es ni este ni aquel árbol, sino que puede aplicarse a cualquier árbol. Cada objeto individual que llamamos "árbol" es de hecho "concreto", simplemente él mismo, no "abstracto" en absoluto, aunque el término que empleamos para el objeto aislado es abstracto en sí mismo. No obstante, si todo pensamiento conceptual es hasta cierto punto abstracto, algunos usos de los conceptos son más abstractos que otros.

Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital. Existe una extensa bibliografía que trata este fenómeno. Havelock (1978a) mostró que los griegos presocráticos concebían la justicia de una manera operacional antes que formal; Anne Amory Parry (1973), ya fallecida, estableció en gran parte la misma proposición respecto al epíteto *amymōn* que Homero aplicó a Egisto: el epíteto no significa "libre de culpa", refinada abstracción con la cual los letrados han traducido el término, sino "hermoso a la manera que es hermoso un guerrero dispuesto a luchar".

Ninguna obra sobre el pensamiento operacional resulta más fructífera para el presente propósito que *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations,* de A. R. Luria (1976). A sugerencia del distinguido psicólogo soviético Lev Vygotsky, Luria realizó un extenso trabajo de campo con analfabetos (es decir, orales) y con personas con ciertos conocimientos de la escritura en las zonas más remotas de Uzbekistán (la tierra natal de Avicena) y Kirghizia, en la Unión Soviética, durante los años 1931-1932. El libro de Luria apenas fue publicado en 1974, en la edición rusa original, cuarenta y dos años después de completarse la investigación, y la traducción al inglés apareció dos años más tarde.

El trabajo de Luria aporta consideraciones más adecuadas en punto al pensamiento que opera por principios orales que las teorías de Lucien Lévy-Bruhl (1923), quien consideraba que el pensamiento "primitivo" (de hecho de bases orales) era "prelógico" y mágico en el sentido de que se fundaba en sistemas de creencia antes que en la realidad práctica; o que las proposiciones de los adversarios de Lévy-Bruhl, como por ejemplo Franz Boas (no George Boas, como erróneamente aparecen en Luria, 1976, p. 8), quien mantenía que los pueblos primitivos pensaban como nosotros, aunque utilizaban un marco de categorías distinto.

Dentro de una complicada estructura de teoría marxista, Luria aborda en cierta medida temas ajenos a las consecuencias directas del conocimiento de la escritura, tales como "la economía individualista no reglamentada, centrada en la agricultura" y "los principios de la colectivización" (1976, p. 14), y no codifica sus descubrimientos de modo sistemático y explícito desde el punto de vista de las diferencias entre oralidad y conocimiento de la escritura. No obstante el complejo andamiaje marxista, el estudio de Luria de hecho establece claramente las diferencias entre oralidad y conocimiento de la escritura. Identifica a las personas que entrevista sobre una escala que se extiende desde el analfabetismo hasta diversos niveles de ciertos conocimientos de la escritura, y sus da-

tos encajan claramente en las distintas clases de procesos intelectuales basados en principios orales en oposición a los que funcionan con principios caligráficos. Los contrastes que se revelan entre los iletrados (con mucho la mayoría de sus entrevistados) y aquellos que sabían leer son notables y ciertamente significativos (a menudo Luria apunta este hecho de manera explícita), y muestran lo que confirma también el trabajo aportado y citado por Carothers (1959): sólo se requiere cierto grado de conocimiento de la escritura para obrar una asombrosa diferencia en los procesos de pensamiento.

Luria y sus colaboradores reunieron datos en el curso de largas conversaciones con los entrevistados en el ambiente relajado de una casa de té, presentando las preguntas para la encuesta misma de manera informal, como algo parecido a los acertijos con los cuales los sujetos estaban familiarizados. Así pues, se hicieron todos los esfuerzos posibles por adaptar las preguntas a los entrevistados en su propio medio, quienes no eran personajes principales en sus sociedades, pero todo indicaba que tenían una capacidad normal de inteligencia y eran bastante representativos de su cultura. Entre los descubrimientos de Luria, los siguientes resultan de especial interés para nuestro estudio.

(1) Los individuos analfabetos (orales) identificaban las figuras geométricas asignándoles los nombres de objetos, y nunca de manera abstracta como círculos, cuadrados, etcétera. Al círculo podía llamársele plato, cernedor, cubeta, reloj o luna; un cuadrado se designaba con espejo, puerta, casa o tabla para secar albaricoques. Los entrevistados por Luria identificaban los dibujos como representaciones de cosas reales que conocían. Nunca recurrieron a círculos o cuadrados abstractos, sino antes bien a objetos concretos. Los estudiantes de la escuela de maestros, por otra parte, con ciertos conocimientos de la escritura, identificaban las figuras geométricas con palabras de geometría: círculos, cuadrados, triángulos, y así sucesivamente (1976, pp. 32-39). Se les había enseñado a dar respuestas de salón de clases, no a dar respuestas de la vida real.

(2) A los entrevistados se les mostraron cuatro dibujos de un objeto cada uno, de los cuales tres pertenecían a una categoría y el cuarto a otra; después se les pidió agrupar los que eran semejantes, podían colocarse en el mismo grupo o designarse con una palabra. Una serie consistía en dibujos de los objetos *martillo, sierra, tronco, hachuela,* Los analfabetos consideraban invariablemente el grupo no en términos de categorías (tres herramientas, el tronco no es una herramienta), sino desde el punto de vista de situaciones prácticas —"pensamiento situacional"—, sin advertir en absoluto que la clasificación "herramienta" correspondía a todos los dibujos menos al del tronco. Si uno trabaja con herramientas y ve un tronco, se piensa en aplicarle la herramienta, no en mantenerla aparte de aquello para lo que fue hecha, en cierto extraño juego intelectual. Un campesino analfabeto de 15 años de edad: "Todos se parecen. La sierra corta el tronco y la hachuela lo parte en pedacitos. Si hay que sacar un dibujo, yo escogería el de la hachuela. No es tan útil como una sierra" (1976, p. 56). Al indicarle que el martillo, la sierra y la hachuela son todas herramientas, desecha la clasificación por categoría y persiste en el pensamiento situacional: "Sí, pero aunque tengamos herramientas, de todos modos necesitamos la madera; si no, no podemos construir nada" (ibid). Al preguntarle por qué otra persona había excluido uno de los dibujos en otra serie de cuatro, que él consideraba inseparable, replicó: "Probablemente esa clase de pensamiento la lleva en la sangre."

Por contraste, un indiviuo de 18 años de edad que había cursado estudios en una escuela aldeana únicamente durante dos años, no sólo clasificó una serie similar en términos de categorías, sino insistió en que la clasificación puesta en tela de juicio era la correcta (1976, p. 74). Un obrero que a duras penas podía leer, de 56 años, mezcló los agrupamientos situacionales y los categorizados, aunque predominaban estos últimos. Dada la serie *hacha, hachuela, hoz,* que debía completar la serie *sierra, espiga, tronco,* el obrero la completó con la sierra —"Todos son aperos"—; sin embargo reconsideró y añadió respecto a la espiga: "Sería posible segarla con la hoz" (1976, p. 72). La clasificación abstracta no resultaba del todo satisfactoria.

En ciertos puntos de su análisis, Luria intentó enseñar a los entrevistados que eran analfabetos algunos principios de la clasificación abstracta. Empero, su comprensión nunca fue clara y, cuando efectivamente volvían a resolver un problema ellos mismos, regresaban al pensamiento situacional antes que al clasificatorio (1976, p. 67). Estaban convencidos de que el pensamiento que no fuera operacional, o sea el de categorías, resultaba poco importante, sin interés y trivial (1976, pp. 54-55). Viene a nuestra memoria la relación de Malinowski (1923, p. 502) de cómo los "primitivos" (pueblos orales) tienen palabras para la fauna y la flora que les son útiles en su vida, pero tratan otras cosas de la selva como un fondo generalizado e insignificante: "Eso sólo es maleza". "Sólo un animal que vuela."

(3) Sabemos que la lógica formal fue creación de la cultura griega después de haber asimilado la tecnología de la escritura alfabética y así hizo parte permanente de sus recursos intelectuales al tipo de pensamiento que posibilitaba la escritura alfabética. A la luz de este conocimiento, los experimentos de Luria con las reacciones de analfabetas al razonamiento formalmente silogístico e ilativo resultan particularmente reveladores. En resumen, sus analfabetas entrevistados no parecían operar en absoluto con procedimientos deductivos formales, lo cual no es lo mismo como decir que no podían pensar o que su pensamiento no estaba regido por la lógica, sino sólo que no adecuaban su razonamiento a formas lógicas puras, las cuales consideraban aparentemente poco interesantes. ¿Por qué debían serlo? Los sigolismos están relacionados con el pensa-

miento, pero en asuntos prácticos nadie actúa de acuerdo con silogismos expresados de manera formal.

Los metales preciosos no se oxidan. El oro es un metal precioso. ¿Se oxida o no se oxida? Las respuestas típicas a esta pregunta incluían: "¿Se oxidan o no se oxidan los metales preciosos? ¿Se oxida o no se oxida el oro?" (campesino, 18 años de edad); "El metal precioso se oxida. El oro precioso se oxida" (campesino analfabeta de 34 años) (1976, p. 104). *En el Lejano Norte, donde hay nieve, todos los osos son blancos. Novaya Zembla se encuentra en el Lejano Norte y allí siempre hay nieve. ¿De qué color son los osos?* He aquí una respuesta típica: "No lo sé. Yo he visto un oso negro. Nunca he visto otros... Cada región tiene sus propios animales" (1976, pp. 108-109). Se sabe de qué color son los osos mirándolos. ¿A quién se le ocurre resolver por razonamiento, en la vida práctica, el color de un oso polar? Además, ¿puedo estar seguro de que usted sabe, sin lugar a dudas, que todos los osos son blancos en una tierra donde hay nieve? Al presentarle el silogismo por segunda vez al presidente de una granja colectiva, un hombre de 45 años que apenas sabía leer, logra responder: "Por lo que Ud. dice, todos debieran ser blancos" (1976, p. 114). La frase: "Por lo que Ud. dice" parece indicar una conciencia de las estructuras intelectuales formales. Poco conocimiento de la escritura tiene grandes repercusiones. Por otra parte, el conocimiento limitado de la escritura del presidente le permite conducirse más a sus anchas en el mundo humano vital de relaciones personales directas que en un mundo de abstracciones puras: "Por lo que Ud. dice..." Es su responsabilidad, no la mía, si la respuesta sale así.

Refiriéndose al trabajo de Michael Cole y Sylvia Scribner en Liberia (1973), James Fernández (1980) señaló que un silogismo está contenido en sí mismo; sus conclusiones se derivan sólo de sus premisas. Apunta que las personas sin educación académica no conocen esta regla especial de procedimiento y en su interpretación de aseveraciones dadas, en un silogismo así como en otros razonamientos tienden más bien a ir más allá de las declaraciones mismas, como suele hacerse normalmente en situaciones de la vida real o en acertijos (comunes a todas las culturas orales). Yo agregaría la observación de que el silogismo es, por lo tanto, como un texto: fijo, separado, aislado. Este hecho dramatiza la base caligráfica de la lógica. El acertijo corresponde al mundo oral. Para resolver un acertijo se requiere astucia: se recurre a los conocimientos, a menudo profundamente subconscientes, más allá de las palabras mismas del acertijo.

(4) En el trabajo de campo de Luria, los entrevistados oponían resistencia cuando se les pedía definir incluso los objetos más concretos. "Trate de explicarme qué es un árbol." "¿Por qué tengo que hacerlo? Todo mundo sabe lo que es un árbol; no necesita que yo se lo diga", replicó un campesino analfabeto de 22 años de edad (1976, p. 86). ¿Para qué definir, si un marco de la vida real resulta infinitamente más satisfactorio que una definición? Fundamentalmente, el campesino tenía razón. No hay manera de refutar al mundo de la oralidad primaria. Lo único que puede hacerse es alejarse de él para entrar en el conocimiento de la escritura.

"¿Cómo definiría un árbol en dos palabras?" "¿En dos palabras? Manzano, Olmo, Álamo." "Supongamos que fuera a un lugar donde no hubiera automóviles. ¿Cómo describiría Ud. un automóvil?" "Si fuera, les diría que los camiones tienen cuatro patas, asientos adelante, para que la gente se siente en ellos, un techo para dar sombra y un motor. Pero, para ir al grano del asunto, diría: Si se suben en un automóvil y van de paseo, lo comprobarán." Al responder, el entrevistado enumera algunas características, pero en última instancia regresa a la experiencia situacional personal (1976, p. 87).

Por contraste, un empleado de 30 años, que sabe leer y trabaja en una granja colectiva: "Se produce en una fábrica. En una jornada puede cubrir la distancia que a un caballo le tomaría diez días... así de rápido corre. Utiliza fuego y vapor. Primero tenemos que encender el fuego para que el agua se caliente y salga humo; el vapor le da el impulso a la máquina... No sé si haya agua en un automóvil, seguramente sí, pero no nada más necesita agua; también necesita fuego" (1976, p. 90). A pesar de no estar bien informado, hizo el intento de definir un automóvil. Sin embargo su definición no es una descripción nítidamente enfocada en la apariencia visual —este tipo de descripción rebasa la capacidad del pensamiento oral—, sino una explicación desde el punto de vista de sus operaciones.

(5) Los analfabetos entrevistados por Luria tuvieron dificultades para articular un auto-análisis. Éste requiere cierta supresión del pensamiento situacional. Necesita un aislamiento del sí, alrededor del cual gira todo el mundo vivido por cada individuo; la eliminación del núcleo de cada situación de esa circunstancia en una medida tal que permita el examen y la descripción del centro, del yo. Luria hacía sus preguntas sólo después de extensas conversaciones acerca de las características de las personas y sus diferencias individuales (1976, p. 148). Se le preguntó a un analfabeto de 38 años de edad, proveniente de una zona de pastoreo en las montañas (1976, p. 150): "¿Qué clase de persona es usted; cómo es su carácter; cuáles son sus cualidades y defectos? ¿Cómo se describiría a sí mismo?" "Vine aquí de Uch-Kurgan; era muy pobre. Ahora estoy casado y tengo hijos." "Sería bueno tener un poco más de tierra y poder sembrar algo de trigo." Los factores externos dominan la atención. "¿Y cuáles son sus defectos?" "Este año sembré un pud de trigo, y paulatinamente vamos corrigiendo las deficiencias." Más situaciones externas. "Bueno, la gente es diferente: tranquila, arrebatada, o a veces tiene mala memoria. ¿Qué piensa de sí mismo?" "Nos portamos bien; si fuéra-

mos gente mala nadie nos respetaría." (1976, p. 15.) La auto-evaluación se ajusta como una apreciación de grupo ("nos") y luego se maneja desde el punto de vista de las reacciones esperadas de los demás. Otro hombre, un campesino de 36 años, al preguntársele qué tipo de persona era, respondió con una espontaneidad conmovedora y directa: "¿Qué puedo decir de mi propio corazón? ¿Cómo puedo hablar de mi carácter? Pregúnteselo a otros; ellos pueden hablarle de mí. Yo no puedo decir nada de mí." El juicio corresponde al individuo de fuera, no de dentro.

Éstos son algunos ejemplos de los muchos que da Luria, pero resultan representativos. Uno podría argüir que las respuestas no fueron óptimas, porque los entrevistados no estaban acostumbrados a que se les hiciera este tipo de preguntas, sin importar cuán hábilmente haya podido Luria integrarlas en marcos parecidos a los acertijos. Sin embargo, la falta de costumbre es lo importante precisamente: es obvio que una cultura oral no maneja conceptos tales como figuras geométricas, categorización por abstracción, procesos de razonamiento formalmente lógicos, definiciones, o aun descripciones globales o auto-análisis articulados, todo lo cual no se deriva sólo del pensamiento mismo, sino del pensamiento moldeado por textos. Las preguntas de Luria son preguntas de salón de clases asociadas con el uso de textos y, en efecto, se asemejan estrechamente o son idénticas a las preguntas de las pruebas usuales de inteligencia formuladas por personas instruidas. Son legítimas, pero provienen de un mundo no compartido por la persona oral.

Las reacciones del sujeto indican que tal vez sea imposible elaborar un examen por escrito (o incluso una prueba oral) concebidos por personas que han hecho estudios, que valore con precisión las habilidades intelectuales naturales de las personas pertenecientes a una cultura predominantemente oral. Gladwin (1970, p. 219) apunta que los isleños de Pulawat, en el Pacífico del Sur, respetan a sus navegantes, los cuales tienen que ser sumamente inteligentes para desempeñarse bien en su difícil actividad, mas no porque los consideren "inteligentes", sino tan sólo porque son buenos navegantes. Al pedirle su opinión acerca de un nuevo director de la escuela de la aldea, un africano del Centro contestó a Carrington (1974, p. 61): "Veamos un poco cómo baila". La gente de una cultura oral considera la inteligencia no como deducida de complejos interrogantes de libro de texto, sino según su situación en contextos funcionales.

Atosigar a estudiantes o a cualquier otro con preguntas analíticas de este tipo aparece en una fase muy avanzada del conocimiento de la escritura. De hecho tales preguntas resultan inexistentes no sólo en las culturas orales, sino también en las que conocen la escritura. Las preguntas de examen escrito comenzaron a generalizarse (en Occidente) mucho después de que la impresión hubo surtido sus efectos sobre la conciencia, miles de años después de la invención de la palabra escritura. El latín

clásico no cuenta con ninguna palabra para "examen", tal como hoy en día lo "presentamos" y tratamos de "aprobarlo" en la escuela. Hasta hace unas cuantas generaciones en Occidente, y tal vez en la mayor parte del mundo actual, la práctica académica exige que los estudiantes "reciten" en clase, es decir, que repitan oralmente ante el maestro los conceptos (fórmulas: la herencia oral) aprendidos de memoria a través de la instrucción en el salón de clases o de los libros de texto (Ong, 1967b, pp. 53-76).

Los defensores de las pruebas de inteligencia necesitan reconocer que las preguntas comunes en ese tipo de exámenes están adaptadas a un tipo especial de conciencia, profundamente condicionada por el conocimiento de la escritura y la impresión: una "conciencia moderna" (Berger, 1978). Por lo regular, puede esperarse que de una persona sumamente inteligente de una cultura oral o de una cultura que conserva huellas de la tradición oral reaccione al tipo de preguntas hecho por Luria como de hecho lo hicieron muchos de los sujetos, respondiendo no al interrogante mismo, aparentemente sin sentido, sino tratando de evaluar todo el contexto incomprensible (la mente oral totaliza): "¿Por qué me hace esta pregunta estúpida? ¿Qué pretende? (*Véase* también Ong, 1978, p. 4.) '¿Qué árbol?' ¿Realmente espera que responda a eso, si él y todos los demás hemos visto miles de árboles? Puedo resolver acertijos. Pero esto no es ningún acertijo. ¿Se trata de un juego?" Por supuesto que es un juego, pero la persona oral no está familiarizada con las reglas. Las personas que hacen estos comentarios han escuchado infinidad de veces (desde la infancia) este tipo de preguntas, han vivido bajo una barrera pero no se percatan de que están aplicando reglas especiales.

En una sociedad con cierto conocimiento de la escritura, como la de los entrevistados por Luria, los analfabetos pueden haberse relacionado —y de hecho así suele suceder— con otras personas cuyo pensamiento ha sido organizado por la escritura. Habrán oído leer a alguien composiciones escritas, por ejemplo, o escuchado conversaciones que sólo pueden ser entabladas por los que saben leer. Uno de los méritos del trabajo de Luria es que muestra que tal relación ocasional con la organización del conocimiento por la escritura no tiene, al menos según lo revelado por sus casos, un efecto perceptible en los analfabetos. La escritura debe interiorizarse personalmente para que afecte los procesos de pensamiento.

Las personas que han interiorizado la escritura no sólo escriben, sino también hablan con la influencia de aquélla, lo cual significa que organizan, en medidas variables, aun su expresión oral según pautas verbales y de pensamiento que no conocerían a menos que supieran escribir. Dado que no obedecen estas normas, los que saben leer han juzgado ingenua la organización oral del pensamiento. El pensamiento oral, no obstante, puede ser bastante complicado y reflexivo, a su manera propia. Los narradores navajos de cuentos folklóricos sobre animales pueden dar deta-

lladas explicaciones de los diversos significados de los relatos, a fin de lograr una comprensión de la complejidad de la vida humana, desde lo fisiológico hasta lo psicológico y lo moral, y descubren perfectamente cosas tales como incongruencias físicas (por ejemplo, coyotes con esferas de ámbar en lugar de ojos) y la necesidad de interpretar simbólicamente los elementos de las historias. (Toelke, 1976, p. 156). Aventurarse a afirmar que los pueblos orales son en esencia no inteligentes, que sus procesos mentales son "primitivos", es el tipo de especulación que durante siglos condujo a los eruditos a inferir erróneamente que, puesto que los poemas homéricos eran tan perfectos, debían ser básicamente composiciones escritas.

Tampoco debemos imaginarnos que el pensamiento que funciona con principios orales es "prelógico" o "ilógico" en un sentido simplista, como por ejemplo que la gente de una cultura oral no comprende las relaciones causales. Sabe muy bien que, si uno empuja con fuerza un objeto móvil, dicha fuerza lo impulsa a moverse. Lo cierto es que no pueden organizar concatenaciones complejas de causas del tipo analítico de las secuencias lineales, las cuales sólo pueden desarrollarse con la ayuda de textos. Las secuencias largas que producen, como las genealogías, no son analíticas sino acumulativas. Sin embargo, las culturas orales pueden crear organizaciones de pensamiento y experiencias asombrosamente complejas, inteligentes y bellas. Para comprender cómo lo logran, será necesario exponer algunas de las operaciones de la memoria oral.

La memorización oral

La capacidad de la memoria verbal es, comprensiblemente, una valiosa cualidad en las culturas orales. Empero, el modo como funciona la memoria verbal en las formas artísticas orales es bastante diferente de lo que comúnmente se pensaba en el pasado. En una cultura que conoce la escritura, el aprendizaje de memoria, palabra por palabra, por lo general se logra basándose en un texto, al cual la persona recurre tan a menudo como sea necesario para perfeccionar y poner a prueba el dominio literal. En tiempos pasados, era común que quienes sabían leer supusieran que el aprendizaje de memoria en una cultura oral por lo regular alcanzaba el mismo objetivo de una repetición total, palabra por palabra. No quedaba claro cómo era posible comprobar tal repetición antes de la invención de las grabaciones de sonido, puesto que, al no haber escritura, la única manera de probar la repetición fiel de pasajes largos sería la recitación simultánea de los mismos por dos o más personas en conjunto. Era imposible comparar las declamaciones con las anteriores. Sin embargo, rara vez se intentó investigar la recitación simultánea en culturas orales. Los conocedores se conformaban simplemente con suponer que la prodigiosa memoria oral de algún modo funcionaba de acuerdo con su propio modelo textual palabra por palabra.

Para una determinación más realista de las características de la memoria verbal en las culturas orales primarias, la obra de Milman Parry y Albert Lord resultó otra vez revolucionaria. El trabajo de Parry con los poemas homéricos encauzó la cuestión. Parry mostró que la *Ilíada* y la *Odisea* eran creaciones básicamente orales, cualesquiera que fueran las circunstancias que hubieran determinado el ponerlas por escrito. A primera vista, este descubrimiento parecía confirmar la suposición del aprendizaje de memoria palabra por palabra. La *Ilíada* y la *Odisea* eran rigurosamente métricas. ¿Cómo podía un rapsoda narrar, cuando se le pedía hacerlo, un relato que consistía en miles de versos dactílicos en hexámetros, a menos que los hubiera aprendido de memoria palabra por palabra? Los escolarizados que pueden recitar largas obras métricas las han aprendido palabra por palabra basándose en textos. Parry (1928, en Parry, 1971), sin embargo, preparó el terreno para un nuevo enfoque que pudiera explicar satisfactoriamente tal producción sin recurrir a la memorización palabra por palabra. Como ya se mencionó en el capítulo 2, demostró que los hexámetros no se componían simplemente de unidades de palabras, sino de fórmulas, grupos de palabras para abordar los elementos tradicionales, moldeada cada una para ajustarse al verso del hexámetro. El poeta disponía de un extenso vocabulario de locuciones "hexametradas". Con él, podía producir interminablemente versos métricos y precisos, siempre que estuviera tratando elementos tradicionales.

En los poemas homéricos, por lo tanto, el poeta contaba con epítetos y verbos para Odiseo, Héctor, Atenea, Apolo y los otros personajes, que se ajustaban exactamente en el metro cuando, por ejemplo, había que presentar a cualquiera de ellos diciendo algo. *Metephē polymētis Odysseus* (Así dijo el astuto Odiseo) o *prosephē polymētis Odysseus* (así se expresó el astuto Odiseo) aparece 72 veces en los poemas (Milman Parry, 1971, p. 51). Odiseo es *polymētis* (astuto) no sólo por ser este tipo de personaje, sino también porque sin el epíteto *polymētis* no sería posible integrarlo fácilmente en el metro. Como se apuntó antes, la justeza de estos y otros epítetos homéricos ha sido devotamente exagerada. El poeta disponía de otras miles de fórmulas métricas de funcionamiento semejante que podían adaptarse a sus variables necesidades métricas casi en cualquier situación, persona, cosa o acción. En efecto, la mayoría de las palabras en la *Ilíada* y la *Odisea* se presentan como partes de fórmulas identificables.

La obra de Parry mostró que las fórmulas métricamente dispuestas gobernaban la composición de la antigua epopeya griega y que era posible cambiarlas de un lugar a otro con bastante facilidad, sin interferir con la trama o el tono del poema. ¿Alternarían los rapsodas las fórmu-

las, de modo que las versiones personales métricamente regulares de la misma historia se diferenciaban en las palabras? ¿O era la epopeya memorizada palabra por palabra, de manera que se repetía igual en cada interpretación? Puesto que todos los poetas homéricos anteriores a la escritura habían muerto hacía más de dos mil años, no podía grabárseles para obtener una prueba directa. Empero, podían obtenerse versiones directas de los poetas narrativos vivos de la Yugoslavia moderna, un país contiguo y, en parte, sobrepuesto a la antigua Grecia. Parry encontró que tales poetas creaban narraciones épicas orales para las que no había texto escrito. Sus poemas narrativos, como los de Homero, eran métricos y formulaicos, aunque el metro de los versos era diferente del antiguo hexámetro dactílico griego. Lord continuó y amplió la obra de Parry reuniendo la extensa colección de grabaciones orales de poetas narrativos yugoslavos de la actualidad, que ahora se encuentra en la Colección Parry de la Universidad de Harvard.

La mayoría de estos poetas narrativos eslavos modernos del Sur —a decir verdad los mejores de ellos— son analfabetos. Lord descubrió que aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos sino que consisten en "la remembranza de cantos escuchados" (Peabody, 1975, p. 216).

El recuerdo que tienen los poetas orales de los cantos que han escuchado es inmediato: no era "nada raro" encontrar a un bardo yugoslavo que cantaba "entre diez y veinte versos de diez sílabas por minuto" (Lord, 1960, p. 17). La comparación de las canciones grabadas revela, sin embargo, que, a pesar de ser métricamente regulares, nunca se cantaban dos veces del mismo modo. Básicamente se repetían las mismas fórmulas y temas, pero eran hilados o "poetizados" de modo distinto en cada interpretación, incluso por el mismo poeta, según la reacción del público, la disposición del poeta o la ocasión, así como otros factores sociales y psicológicos.

Las grabaciones de las entrevistas hechas a los bardos del siglo xx se agregaban a las grabaciones de sus narraciones. Por estas entrevistas y por la observación directa sabemos cómo se hace un bardo: escuchando durante meses y años a otros bardos, quienes nunca cuentan el mismo relato de la misma manera sino que utilizan una y otra vez las fórmulas habituales cuando se trata de los temas acostumbrados. Por supuesto, las fórmulas pueden variar un poco (lo mismo sucede con los temas) y la manera de cantar o "hilar" narraciones que tenga un poeta dado variará considerablemente de la de otro. Ciertos giros de las frases serán idiosincrásicas. Pero, en esencia, los elementos, temas y fórmulas y su uso corresponde a una tradición claramente identificable. La originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público único e individual.

Las proezas de la memoria de estos bardos orales son notables, pero diferentes de las relacionadas con la memorización de textos. Los instruidos por lo regular se sorprenden al averiguar que el bardo que habrá de recontar la historia que ha escuchado sólo una vez, a menudo prefiere esperar un día más o menos después de oírla, antes de repetirla él mismo. Al aprender de memoria un texto escrito, el aplazamiento de su recitación por lo general debilita el recuerdo. Un poeta oral no tiene que ver con textos ni con un marco textual. Necesita tiempo para permitirle a la historia adentrarse en su acervo propio de temas y fórmulas, tiempo para identificarse con el relato. Al recordar y recontar la historia, no ha "aprendido de memoria", en ningún sentido literal, la disposición métrica de la versión del otro intérprete —versión hace mucho desaparecida para siempre cuando el nuevo cantar medita sobre la historia para su propia interpretación— (Lord, 1960, pp. 20-29). Los elementos fijos en la memoria del bardo constituyen un caudal de temas y fórmulas a partir de los cuales todo tipo de historias pueden construirse de diversas maneras.

Uno de los descubrimientos más significativos en la obra de Lord fue que, aunque los rapsodas saben bien que dos intérpretes distintos nunca entonan el mismo canto exactamente de igual manera, un poeta alegará que es capaz de producir su propia versión de un canto verso por verso y palabra por palabra en cualquier momento, y, de hecho, "exactamente igual dentro de veinte años" (Lord, 1960, p. 27). Sin embargo, cuando se graban y comparan sus supuestas interpretaciones idénticas nunca resultan iguales, aunque los relatos sean versiones reconocibles de la misma historia. "Palabra por palabra y verso por verso", como dice Lord (1960, p. 28), es simplemente una manera enfática de decir "parecidos". "Verso", obviamente, es un concepto basado en textos, e incluso el concepto de "palabra" como entidad separada, distinta del discurrir del discurso, parece basarse de alguna manera en el texto. Goody (1977, p. 115) señala que un idioma enteramente oral que dispone de un término para "habla" en general, para una unidad rítmica de una canción, para un enunciado o para un tema, quizá no cuente con ninguna voz adecuada para una "palabra" como una categoría aislada, una "parte" del habla, como en: "Esta última frase consta de veintiséis palabras." ¿De veras? Tal vez contiene veintiocho. Si no se sabe escribir, ¿se basan una palabra o dos en el concepto de texto? El sentido de las palabras aisladas como conceptos significativamente separados es propiciado por la escritura, la cual, en este caso y en tantos otros, es divisoria, separadora. (Los primeros manuscritos no tienden a separar claramente las palabras unas de otras, sino a escribirlas juntas.)

Resulta significativo que los poetas analfabetos de la cultura de la Yu-

goslavia moderna, donde la escritura es cosa común, tengan y manifiesten actitudes respecto a la escritura (Lord, 1960, p. 28). Admiran el conocimiento de la escritura y creen que una persona que sepa leer puede hacer aún mejor lo que ellos hacen, es decir, recrear un canto extenso después de escucharlo una sola vez. Esto es precisamente lo que no pueden hacer los que saben leer; si pueden hacerlo, será con dificultad. Así como los instruidos atribuyen a los cantores de una cultura oral logros que implican instrucción, así ellos atribuyen a los que saben leer logros que corresponden a una cultura oral.

Lord (1960) había mostrado ya la posibilidad de aplicar el análisis oral-formulaico al inglés antiguo (*Beowulf*), y otros han señalado varias maneras en las cuales los métodos oral-formularios ayudan a explicar la producción oral con huellas de la tradición oral en la Edad Media europea, en alemán, francés, portugués y otros idiomas (*véase* Foley, 1980b). El trabajo de campo realizado en todo el mundo ha corroborado y ampliado los estudios realizados por Parry y, mucho más extensamente, por Lord en Yugoslavia. Por ejemplo, Goody (1977, p. 118-119) señala cómo, entre los lo-dagaa de Ghana del Norte, la plegaria a Bagre —semejante al padre nuestro entre los cristianos— es "algo que todo mundo 'sabe' ", pero las repeticiones del rezo de ninguna manera resultan las mismas. La plegaria sólo tiene "aproximadamente una docena de versos", y si se conoce el idioma, como Goody, y se pronuncia la frase introductora de la plegaria, el oyente tal vez siga con el estribillo, corrigiendo cualquier error que él o ella descubran. No obstante, la grabación muestra que las palabras de la plegaria pueden variar considerablemente de una recitación a la siguiente, incluso cuando son del mismo individuo o de sujetos que corregirán a otro si su versión no corresponde a la que ellos están produciendo (en ese momento).

Los hallazgos de Goody y los de otros (Opland, 1975; 1976) ponen de manifiesto que los pueblos orales en ocasiones sí procuran la repetición palabra por palabra de poemas u otras formas de arte orales. ¿Qué éxito tienen? La mayoría de las veces es mínimo según criterios de escritura. De Sudáfrica, Opland (1976, p. 114) refiere esfuerzos sinceros por la repetición palabra por palabra y sus resultados: "Según mis cálculos aproximados cualquier poeta de la comunidad repetirá el poema por lo menos con 60% de correlación con otras versiones." El éxito difícilmente iguala la ambición en este caso. El porcentaje de 60% de exactitud merecería una calificación bastante baja en una recitación de salón de clases de un texto, o en la interpretación por parte de un actor del libreto de una obra.

Muchos ejemplos de "memorización" de la poesía oral citados como prueba de una "composición anterior" del poeta, como los que da Finnegan (1977, p. 76-82), no parecen tener mayor precisión palabra por palabra. De hecho, Finnegan describe sólo una "estrecha semejanza, que en algunos lugares llega a ser repetición palabra por palabra" (1977, p. 76) y "mucho más repetición verbal y verso por verso de lo que pudiera esperarse de la analogía yugoslava" (1977, p. 78; sobre el valor de estas comparaciones y el significado ambiguo de "poesía oral" en Finnegan, *véase* Foley, 1979).

Trabajos recientes, sin embargo, han revelado algunos ejemplos de una memorización palabra por palabra más exacta entre los pueblos orales. Uno de ellos es un caso de articulación verbal ritual entre los cuna, frente a la costa de Panamá, aportado por Joel Sherzer (1982). En 1970, Sherzer grabó una larga fórmula mágica para el rito de la pubertad, que un especialista en el rito de la pubertad femenina estaba enseñando a otros especialistas de su tipo. Volvió en 1979 con una transcripción que había hecho de la fórmula y descubrió que el mismo hombre era capaz de reproducirla palabra por palabra y fonema por fonema. Aunque Sherzer no especifica cuán extendida o durable es la fórmula de repetición exacta en cuestión dentro de cualquier grupo dado de expertos en fórmulas durante un periodo dado, el caso que describe es sin duda de reproducción palabra por palabra. (Todos los ejemplos a los que hace referencia Sherzer, 1982, nota 3, citando a Finnegan, 1977, como ya se ha indicado antes, resultan ambiguos, en el mejor de los casos y, por lo tanto, no son comparables con su propia prueba).

Otros dos ejemplos, comparables con el de Sherzer, muestran la reproducción palabra por palabra de elementos orales fomentada no por un marco ritual, sino por restricciones lingüísticas o musicales especiales. Uno proviene de la poesía somalí clásica, cuyas normas de escansión son aparentemente más complejas y rígidas que las de la antigua epopeya griega, por lo que no se puede variar tan fácilmente el lenguaje. John William Johnson apunta que los poetas orales somalíes "aprenden las reglas métricas de manera muy similar, tal vez idéntica, a aquélla con la que aprenden la gramática misma" (1979b, p. 118; *véase* también Johnson, 1979a). Sin embargo, no pueden explicar cuáles son las reglas de la métrica y tampoco cuáles son las de la gramática somalí. Los poetas somalíes normalmente no crean e interpretan al mismo tiempo; su proceso creador es en privado, palabra por palabra, y más tarde recitan su obra ellos mismos en público o le enseñan a otro para que la declame. Esto constituye nuevamente un ejemplo claro de la memorización oral, palabra por palabra. Aparentemente queda por investigarse todavía la estabilidad de la articulación verbal a través de un periodo dado (varios años, una década, etcétera).

El segundo caso muestra cómo la música puede constituir una restricción para fijar una narración oral literal. De su intenso trabajo de campo que realizó en el Japón, Eric Rutledge (1981) describe una tradición japonesa que perdura hasta nuestros días, aunque disminuida, en la cual una narración oral, *El cuento del Heike*, es cantada con acompañamiento

musical, con unas cuantas secciones de "voz blanca" sin acompañamiento instrumental y otros interludios sólo instrumentales. La narración y el acompañamiento musical son memorizados por aprendices que desde pequeños comienzan su adiestramiento con un maestro oral. Los maestros (no quedan muchos) se encargan de entrenar a sus discípulos en la recitación del canto palabra por palabra mediante una preparación rigurosa a través de varios años, y logran resultados notables, aunque ellos mismos efectúan cambios en sus propias recitaciones, cambios de los cuales no se percatan. Ciertos movimientos de la narración son más propensos al error que otros. En algunos puntos, la música estabiliza por completo el texto, pero en otros engendra errores del mismo tipo que se encuentra en el copiado de manuscritos, tales como los producidos por "saltos" (un copista o intérprete oral omite lo que está entre un pasaje de una frase final y otro pasaje posterior de la misma frase inicial).

Una vez más, tenemos aquí una especie de repetición palabra por palabra adquirida por entrenamiento no del todo invariable, pero digna de mención.

A pesar de que en estos casos la producción de poesía oral o de otra articulación verbal oral por medio de una memorización adquirida conscientemente no es igual a la práctica formulaica oral de la Grecia homérica, de la moderna Yugoslavia o de un sinnúmero de otras tradiciones, la memorización palabra por palabra aparentemente no libra en absoluto los procesos intelectuales orales de la dependencia de las fórmulas, sino que quizá la incremente. En el caso de la poesía oral somalí, Francesco Antinucci ha mostrado que ésta no posee restricciones meramente métricas y fonológicas, sino también sintácticas. En otras palabras, en los versos de los poemas aparecen sólo ciertas estructuras sintácticas específicas: en algunos casos presentados por Antinucci, sólo dos tipos de estructuras sintácticas entre los cientos posibles (1979, p. 148). Esto indudablemente es una composición formulaica en toda su extensión, pues las fórmulas más que nada constituyen "restricciones", y aquí estamos tratando con fórmulas sintácticas (que también se encuentran en la organización de los poemas con los cuales trabajaron Parry y Lord). Rutledge (1981) apunta el carácter formulaico del material en los cantos Heike, que de hecho son tan formulaicos que contienen muchas palabras arcaicas cuyos significados los maestros no conocen siquiera. Sherzer (1982) también llama la atención particularmente sobre el hecho de que las manifestaciones que encuentra recitadas palabra por palabra se componen de elementos formulaicos semejantes a los de las presentaciones orales del tipo poético común no literal. Sugiere que nos imaginemos un continuo entre el uso "fijo" y el uso "flexible" de los elementos formulaicos. En ocasiones, éstos se emplean en un esfuerzo por establecer una similitud palabra por palabra; en otras, actúan para poner en práctica cierta adaptabilidad o variación (aunque los que utilizan los ele-

mentos formulaicos, como lo ha mostrado Lord, generalmente puedan considerar como un uso "fijo" lo que de hecho es "flexible" o variable). La sugerencia de Sherzer indiscutiblemente es atinada.

La memorización oral merece mayor y más profundo análisis, especialmente en lo que atañe al rito. Los ejemplos palabra por palabra de Sherzer provienen del rito, y Rutledge insinúa en su ensayo y declara explícitamente en una carta dirigida a mí (22 de enero de 1982) que el marco de los cantos Heike es ritual. Chafe (1982), al tratar específicamente la lengua de los seneca, sugiere que el lenguaje ritual, al compararse con el coloquial, es como la escritura en el sentido de que "posee una permanencia que no tiene el lenguaje coloquial. El mismo rito oral es presentado una y otra vez: no palabra por palabra, sin duda, pero sí con un contenido, estilo y estructura formulaica que se mantienen constantes de una ejecución a la siguiente". Queda poco lugar a duda, en conjunto, respecto a que, en las culturas orales en general, la mayor parte de la recitación oral tiende hacia el extremo flexible del continuo, incluso en el rito. Aun en las culturas que conocen y dependen de la escritura, pero que retienen un contacto activo con la oralidad prístina, es decir, que conservan una huella considerable de la tradición oral, la expresión ritual misma a menudo no es del tipo de repetición exacta. "Haced esto en memoria de mí", dijo Jesús en la Última Cena (Lucas 22:19). Los cristianos celebran la Eucaristía como el acto principal del culto, porque así lo indicó Jesús. Sin embargo, las palabras esenciales que, por ser de Jesús, los cristianos repiten al cumplir la disposición (o sea, las palabras "Esto es mi cuerpo...; este vaso es... mi sangre..."), no aparecen formuladas de la misma manera en los dos pasajes donde son citadas en el Nuevo Testamento. La antigua Iglesia cristiana recordaba en forma oral y pretextual, incluso en sus ritos puestos por escrito, y aun en los puntos precisos donde se requería que la cita fuera más fiel.

A menudo se hacen declaraciones acerca de la memorización oral palabra por palabra de los himnos védicos en la India, que al parecer son totalmente independientes de la escritura. Tales aseveraciones, hasta donde yo sé, nunca han sido evaluadas a la vista de los hallazgos de Parry y Lord y otros relacionados con la "memorización" oral. Los Vedas son colecciones antiguas y extensas que datan probablemente de los años 1500 y 900 o 500 a. de C.;el margen que debe concederse a las posibles fechas muestra lo vagos que son los contactos actuales con los marcos originales en los cuales nacieron los himnos, las plegarias y las fórmulas litúrgicas que componen estas colecciones. Las referencias habituales que aún se citan hoy en día para dar testimonio de la memorización palabra por palabra de los Vedas, provienen de 1906 o 1927 (Kiparsky, 1976, pp. 99-100), antes de que se completara cualquiera de las obras de Parry (1954), Bright, (1981), antes de las publicaciones de Lord (1960) y Havelock (1963). En *The Destiny of the Veda in India* (1965), el distinguido experto francés en estudios

de la India y traductor del Rig-Veda, Louis Renou, ni siquiera alude al tipo de interrogantes que surgen a raíz del trabajo de Parry.

No hay duda de que la transmisión oral fue importante en la historia de los Vedas (Renou, 1965, pp. 25-26 —No. 26— y notas, pp. 83-84). Los maestros o gurús brahmanes y sus discípulos dedicaban un esfuerzo intenso a la memorización palabra por palabra, incluso entrecruzando las palabras de diversas maneras a fin de asegurar el dominio oral de sus posiciones en relación recíproca (Basham, 1963, p. 164), aunque determinar si este último procedimiento se utilizaba antes de aparecer un texto parece un problema insoluble. Como resultado de los estudios recientes sobre la memoria oral, no obstante, se plantean problemas respecto a las maneras como el recuerdo de los Vedas funcionaba de hecho dentro de un marco meramente oral (si tal marco fue para los Vedas alguna vez totalmente independiente de los textos). Sin un texto, ¿cómo era posible que se fijara palabra por palabra un himno dado —por no mencionar la totalidad de himnos de las colecciones— a través de tantas generaciones? Las afirmaciones —hechas de buena fe por personas orales— de que las versiones son iguales, palabra por palabra, pueden estar totalmente alejadas de la realidad, como ya hemos visto. Las afirmaciones —con frecuencia hechas por personas escolarizadas— de que textos tan extensos se conservaban palabra por palabra a través de generaciones en una sociedad totalmente oral ya no pueden aceptarse sólo por su valor nominal, sin comprobación. ¿Qué fue conservado? ¿La primera recitación de un poema por su creador? ¿Cómo pudo repetirlo la segunda vez y cerciorarse de haberlo hecho palabra por palabra? ¿Una versión elaborada por un gran maestro? Es posible. Pero el que lo haya elaborado en su versión propia indica cierta alteración en la tradición, y sugiere que muy probablemente se introdujera, a sabiendas o no, más variaciones por boca de otro gran maestro poderoso.

En realidad los textos védicos —en los que basamos el conocimiento de los Vedas hoy en día— tienen una historia compleja y muchas variantes, lo cual parece indicar que no es muy probable que se originaran en una tradición oral de reproducción exacta. En efecto, la estructura formulaica y temática de los Vedas, notable aun en traducciones, los relaciona con otras manifestaciones orales que conocemos, y señala que justifican estudios ulteriores con respecto a lo que se ha descubierto recientemente acerca de los elementos formulaicos, los elementos temáticos y la mnemotécnica oral. La obra de Peabody (1975) ya recomienda explícitamente dicha investigación en su análisis de las relaciones entre la tradición indoeuropea más antigua y la versificación griega. Por ejemplo, el exceso de redundancia o su ausencia en los Vedas podría indicar en sí mismos el grado hasta el cual obedecen a su origen en alguna medida oral (*véase* Peabody, 1975, p. 173).

En todos los casos (ya fueran de reproducción exacta o no) la memorización está sujeta a la variación producida por presiones sociales directas. Los narradores cuentan lo que pide o va a tolerar el público. Cuando se agota el mercado para un libro impreso, las imprentas dejan de funcionar, pero es posible que queden miles de ejemplares. Cuando desaparece totalmente el mercado para una genealogía oral, igual suerte corre la genealogía misma. Como se apuntó arriba (pp. 47-48), las genealogías de los vencedores tienden a sobrevivir (y a ser mejoradas); las de los derrotados suelen desaparecer (o reciben un tratamiento nuevo). La interacción en vivo con el público puede interferir dinámicamente en la estabilidad verbal: las expectativas del público ayudan a fijar los temas y las fórmulas. Hace unos cuantos años, tales expectativas me fueron impuestas por una sobrina mía, aún una niña muy pequeña, lo bastante para guardar una disposición mental claramente oral (aunque infiltrada por la escritura a su alrededor). Le estaba contando la historia de *Los tres cochinitos*: "Sopló y resopló, sopló y resopló, sopló y resopló." Cathy objetó la fórmula que utilicé. Conocía el cuento, y mi fórmula no era lo que ella esperaba. "Sopló y resopló, *resopló* y *sopló*, sopló y resopló", corrigió molesta. Cambié las palabras de la narración acatando la petición del público sobre lo que se había dicho antes, como acostumbraban hacerlo otros narradores orales.

Finalmente, debe advertirse que la memoria oral difiere significativamente de la memoria textual en el sentido de que la memoria oral tiene un gran componente somático. Peabody (1975, p. 197) ha observado que "En todo el mundo y en todas las épocas... la composición tradicional ha estado relacionada con la actividad manual. Los aborígenes de Australia y otras regiones a menudo hacen figuras de hilos al mismo tiempo que hacen canciones. Otros pueblos manipulan cuencas en hilos. La mayor parte de las descripciones de bardos incluyen instrumentos de cuerdas o tambores". (*Véase* también Lord, 1960; Havelock, 1978a, pp. 220-222; Biebuyck y Mateene, 1971, portada.) A estos casos pueden agregarse otros ejemplos de actividad manual, como los ademanes, con frecuencia complicados y estilizados Scheub, (1977), y otros movimientos corporales, como mecerse o bailar. El Talmud, pese a ser un texto, es aún recitado en Israel por los judíos ortodoxos que siguen conservando una gran tradición oral; yo mismo los he visto hacerlo con un balanceo hacia adelante y atrás del torso.

La palabra oral, como hemos notado, nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable. En la articulación verbal oral, particularmente en público, la inmovilidad absoluta es en sí misma un gesto poderoso.

Estilo de vida verbomotor

Gran parte de la descripción anterior de la oralidad puede utilizarse para identificar lo que puede llamarse culturas "verbomotoras", es decir, culturas en las cuales, por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana; y mucho menos del estímulo no verbal (por lo regular de tipo predominantemente visual) del mundo "objetivo" de las cosas. Jousse (1925) empleaba su término *verbomoteur* para referirse principalmente a las antiguas culturas hebrea y aramea así como las cercanas a ellas, que tenían cierto conocimiento de la escritura pero que en su estilo de vida seguían manteniendo la tradición fundamentalmente oral y que, en vez de regirse por los objetos, se inclinaban por la palabra. En este libro, ampliamos su acepción para incluir a todas las culturas que conservan huellas de su tradición oral en una medida que les permita seguir prestando a la palabra —antes que a los objetos— una atención considerable en un contexto de interacción personal (el contexto de tipo oral). Por supuesto, debe advertirse que las palabras y los objetos nunca están separados del todo: las palabras representan los objetos, y la percepción de los objetos está en parte condicionada por las reservas de palabras en las cuales se incrustan las percepciones. La naturaleza no "enuncia" hechos: éstos se presentan sólo dentro de los enunciados producidos por los seres humanos para referirse al tejido sin hilos de la realidad que los circunda.

Las culturas que aquí llamamos verbomotoras probablemente den la impresión al hombre tecnológico de conceder demasiada importancia al habla misma, de sobrevaluar la retórica e indudablemente de practicarla en exceso. En las culturas orales primarias, incluso los negocios no son negocios: son fundamentalmente retórica. La compra de cualquier cosa en un *souk* o bazar del Oriente Medio no es una simple transacción económica, como lo sería en Woolworth y como una cultura altamente tecnológica probablemente supone que es lo normal. Antes bien, consiste en una serie de maniobras verbales (y somáticas), un duelo cortés, una contienda de ingenio, una operación de agonística oral.

En las culturas orales, pedir información por lo común se interpreta como una interacción (Malinowski, 1923, pp. 451, 470-481), como agonística, y, en lugar de dar una respuesta directa, con frecuencia se evade. Es ilustradora la historia de un visitante en el condado de Cork, Irlanda, región particularmente oral en un país donde todos los sectores conservan grandes muestras de la tradición oral. El forastero vio a un habitante de Cork recargado en la oficina de correos. Se acercó a él, tocó con los nudillos en el muro de la oficina de correos, junto al hombro del sujeto, y preguntó: "¿Es esta la oficina de correos?" El lugareño comprendió muy bien. Contempló al que lo interrogaba con un aire de tranquilidad y mostrando gran interés: "Es una estampilla lo que está buscando, ¿no?" Para él, la pregunta no estaba solicitándole información, sino que su intelocutor estaba tratando de lograr algo de él, por lo tanto hizo lo mismo, para ver qué sucedía. Según la mitología, los originarios de Cork, reaccionan de este modo ante todas las preguntas que se les hacen. Siempre responden a una pregunta haciendo otra. Siempre hay que estar en alerta oral.

La oralidad primaria propicia estructuras de personalidad que en ciertos aspectos son más comunitarias y exteriorizadas, y menos introspectivas de las comunes entre los escolarizados. La comunicación oral une a la gente en grupos. Escribir y leer son actividades solitarias que hacen a la psique concentrarse sobre sí misma. Un maestro que se dirige a un salón que él percibe y que se percibe a sí mismo como un grupo estrechamente unido, descubre que, si le pide tomar los libros de texto y leer un pasaje dado, la unidad del grupo desaparece al entrar cada persona en su mundo particular. Sobre estas bases, un ejemplo del contraste entre la oralidad y la escritura es aportado por Carother (1959) cuando afirma que los pueblos orales por lo general exteriorizan un comportamiento esquizoide, mientras los escolarizados lo interiorizan y a menudo manifiestan sus tendencias (pérdida de contacto con el entorno) mediante el ensimismamiento psíquico en un mundo de sueños personal (sistematización alucinatoria esquizofrénica); la gente oral regularmente expresa sus tendencias esquizoides mediante una extrema confusión externa, la cual con frecuencia conduce a acciones violentas, incluyendo la mutilación de sí mismo y de otros. Esta conducta es lo bastante común para haber dado origen a términos especiales en inglés para señalarlas: *berserk*, por el antiguo guerrero escandinavo, o sea considerarse invulnerable por haber caído presa de un estado frenético; o bien *amok*, palabra proveniente del sudeste asiático, para designar la locura homicida.

El papel intelectual de las grandes figuras heroicas y de lo fantástico

La tradición heroica de la cultura oral primaria y de la cultura escolarizada temprana —que aún conservaba muchas características de la tradición oral— está relacionada con el estilo de vida agonístico, pero se explica mejor y de manera más contundente desde el punto de vista de las necesidades de los procesos intelectuales orales. La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas. Así, la estructura intelectual de su naturaleza engendra figuras de dimensiones extraordinarias, es decir, figuras heroicas; y no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por motivos mucho más elementales: para organizar la

experiencia en una especie de forma memorable permanentemente. Las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la mnemotécnica oral. A fin de asegurar el peso y la calidad de notables, las figuras heroicas tienden a ser genéricas: el sabio Nestor, el aguerrido Aquiles, el astuto Odiseo, el omnicompetente Mwindo ("el-pequeño-apenas-nacido-caminó-", *Kábútwa-kénda*, su principal epíteto). La misma estructura mnemotécnica o intelectual se impone aún ahí donde los marcos orales persisten en las culturas que conocen la escritura, como en el relato de cuentos de hadas para niños: la abrumadoramente inocente Caperucita Roja; el lobo increíblemente malvado; el tallo increíblemente alto que Jack tiene que escalar, pues las figuras no humanas también adquieren dimensiones heroicas. En este caso, los personajes fantásticos agregan otro recurso mnemotécnico: resulta más fácil acordarse del Cíclope que de un monstruo de dos ojos; o del Cancerbero que de un perro ordinario de una cabeza (*véase* Yates, 1966, pp. 9-11, 65-67). Asimismo, las agrupaciones numéricas formularias son mnemotécnicamente útiles: los siete contra Tebas, las tres gracias, las tres Moiras y así sucesivamente. Todo esto no pretende negar que otras tendencias, además de la mera utilidad mnemotécnica, produzcan figuras y agrupaciones heroicas. La teoría psicoanalítica puede explicar muchas de ellas. Pero en una estructura intelectual oral, la utilidad mnemotécnica representa una condición *sine qua non* y, sin importar cuáles sean las otras tendencias, sin una formación mnemotécnica adecuada de la articulación verbal, las figuras no sobrevivirán.

A medida que la escritura y finalmente la imprenta modifican de manera gradual las antiguas estructuras intelectuales orales, la narración se basa cada vez menos en las grandes figuras hasta que, unos tres siglos después de la invención de la imprenta, puede fluir fácilmente en el mundo vital humano ordinario que caracteriza a la novela. Aquí, en lugar del héroe, con el tiempo encontramos incluso al anti-héroe, el cual (en lugar de afrontar al enemigo) constantemente pone pies en polvorosa y huye, como el protagonista en *Corre Conejo* de John Updike. Lo heroico y lo maravilloso desempeñaron una función específica en la organización del conocimiento en el mundo oral. Con el control de la información y la memoria establecido por la escritura y, de manera más intensa, por la imprenta, no se necesita un héroe en la antigua acepción para plasmar el conocimiento en una historia. La situación no tiene nada que ver con una putativa "pérdida de ideales".

La interioridad del sonido

Al tratar algunas psicodinámicas de la oralidad, hasta ahora hemos estudiado principalmente una característica del sonido mismo: su relación con el tiempo... su fugacidad. El sonido cobra vida sólo cuando está dejando de existir. Otras peculiaridades del sonido también determinan o influyen en la psicodinámica oral. La más importante es la relación única del oído con la interioridad, cuando se le compara con el resto de los sentidos. Esta relación es importante debido a la interioridad de la conciencia humana y de la comunicación humana misma, aunque aquí sólo puedo considerarla sumariamente. Examino el asunto de manera más completa y con mayor profundidad en *The Presence of the Word* (1967b, Índice), al cual puede remitirse el lector interesado.

Cuando se analiza el interior físico de un objeto como eso, como interior, ningún sentido funciona de manera tan directa como el oído. El sentido humano de la vista se adapta mejor a la luz reflejada difusamente por las superficies. (El reflejo difuso, por ejemplo de una página impresa o un paisaje, contrasta con el reflejo de imágenes, como el de un espejo.) Una fuente de luz, como el fuego, puede ser llamativo, pero ópticamente resulta desconcertante: el ojo no logra "fijarse" en nada dentro del fuego. De igual manera, un objeto traslúcido, como por ejemplo el alabastro, provoca curiosidad, porque, aunque no es una fuente de luz, el ojo tampoco puede "fijarse" en él. La profundidad puede ser percibida por el ojo, pero de manera más satisfactoria como una serie de superficies: los troncos de los árboles en una arboleda, por ejemplo, o las sillas en un auditorio. El ojo no percibe un interior estrictamente como tal: dentro de un cuarto, las paredes que ve siguen siendo superficies exteriores.

El gusto y el olfato no sirven de gran ayuda para registrar la interioridad o exterioridad. El tacto sí, aunque éste destruye parcialmente la interioridad en el proceso de percibirla. Si deseo descubrir por el tacto si una caja está vacía o llena, tengo que hacer un agujero en ella para introducir una mano o un dedo: esto significa que la caja está abierta en esa medida, en esa medida menos un interior.

El oído puede registrar la interioridad sin violarla. Puedo dar unos golpecitos a una caja para averiguar si está vacía o llena, o a una pared para indagar si es hueca o sólida en su interior. O puedo tirar una moneda al suelo para determinar si es de plata o de plomo.

Todos los sonidos registran las estructuras interiores de lo que los produce. Un violín lleno de hormigón no sonará como un violín normal. Un saxofón suena distinto de una flauta: está estructurado de otra manera en su interior. Y, fundamentalmente, la voz humana proviene del interior del organismo humano, que produce las resonancias de la misma.

La vista aísla; el oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente. Como observa Merleau-Ponty (1961), la vista divide. La vista llega a un ser humano de una sola dirección a la vez: para contemplar una habitación o un paisaje, debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo, cuan-

do oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia. Este efecto de concentración que tiene el oído es lo que la reproducción sonora de alta fidelidad explota con gran complejidad. Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista.

Por contraste con la vista (el sentido divisorio), el oído es, por lo tanto, un sentido unificador. Un ideal visual típico es la claridad y el carácter distintivo, diferenciar (la campaña de Descartes para la claridad y diferenciación produjo una intensificación de la vista en el aparato sensorio humano; Ong, 1967b, pp. 63, 221). El ideal auditivo, en cambio, es la armonía, el conjuntar.

La interioridad y la armonía son características de la conciencia humana. La conciencia de cada ser humano está totalmente interiorizada, conocida por la persona desde el interior e inaccesible a otro individuo cualquiera directamente desde el interior. El que diga "yo" quiere decir algo distinto de lo que quiera significar otra persona. Lo que para mí es "yo", es sólo "tú" para ti. Asimismo, este "yo" reúne la experiencia en sí mismo integrándola. El conocimiento es, en último término, no un fenómeno que fracciona sino que unifica, que busca la armonía. Sin ella, una condición interior, la psique puede enfermar.

Debe advertirse que los conceptos "interior" y "exterior" no son matemáticos y no pueden diferenciarse matemáticamente. Son conceptos de fundamentos existenciales, basados en la experiencia del propio cuerpo, que es tanto mi interior (no pido que dejen patear mi cuerpo sino que dejen de patearme) como mi exterior (en cierta manera, puedo "sentirme" dentro de mi cuerpo). El cuerpo integra una frontera entre mí mismo y todo lo demás. Lo que quiero decir por "interior" y "exterior" puede comunicarse sólo por alusión a la experiencia de tener un cuerpo. Las tentativas de definir "interior" y "exterior" resultan inevitablemente tautológicas: "interior" se define como "en", que se define con "entre", que se define con "adentro", y así vueltas y vueltas alrededor del círculo tautológico. Lo mismo sucede con la palabra "exterior". Cuando nos referimos al "interior" y al "exterior", incluso en el caso de objetos físicos, nos referimos a nuestro sentido de nosotros mismos: yo estoy aquí *dentro* y todo lo demás esta *fuera*. Por medio de las palabras "interior" y "exterior", nos referimos a nuestra propia experiencia de tener un cuerpo (Ong, 1967b, pp. 117-122, 176-179, 228 y 231) y analizamos los otros objetos en relación con esta experiencia.

En una cultura oral primaria, donde la existencia de la palabra radica sólo en el sonido, sin referencia alguna o cualquier texto visualmente perceptible y sin tener idea siquiera de que tal texto pueda existir, la fenomenología del sonido penetra profundamente en la experiencia que tienen los seres humanos de la existencia, como es procesada por la palabra hablada, pues la manera como se experimenta la palabra es siempre trascendental en la vida psíquica. La acción concentradora del oído (el campo del sonido, no se despliega frente a mí, sino que me envuelve) afecta la percepción que el hombre tiene del cosmos. Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro. El hombre es el *umbilicus mundi*, el ombligo del mundo (Eliade, 1958, pp. 231-235, *ss.*). Sólo después de la imprenta y el extenso uso de los mapas que ésta puso en práctica, cuando los seres humanos piensan en el cosmos, el universo o el "mundo", se imaginan fundamentalmente algo dispuesto ante sus ojos, como en un moderno atlas impreso, una vasta superficie o conjunto de superficies (la vista presenta superficies) lista para ser "explorada". El antiguo mundo oral conoció unos cuantos "exploradores", pero muchos viandantes, errantes, viajeros, aventureros y peregrinos.

Como podrá advertirse, la mayoría de las características del pensamiento y la expresión que funciona con pautas orales tratadas anteriormente en este capítulo están muy íntimamente relacionadas con las virtudes del oído, que unifica, centraliza e interioriza los sonidos percibidos por los seres humanos. Una organización verbal dominada por el sonido está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada: la vista es un sentido que separa por partes). También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales.

Las denominaciones utilizadas aquí para describir el mundo oral primario serán útiles otra vez, más adelante, para referir lo que le sucedió a la conciencia humana cuando la escritura y la imprenta redujeron el mundo oral-auditivo a un mundo de páginas visualizadas.

La oralidad, la comunidad y lo sagrado

Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. Si éste le pide al auditorio leer un volante que se les haya entregado, la unión de los presentes se

verá destruida al entrar cada lector en su propio mundo privado de lectura, para restablecerse sólo cuando se reanude nuevamente el discurso oral. La escritura y lo impreso aíslan. No existe un nombre o concepto colectivo para los lectores que corresponda a "auditorio". La lectura "colectiva" —esta revista es leída por dos millones de lectores— representa una abstracción muy forzada. Para imaginarnos a los lectores como un grupo unido, tenemos que seguir llamándolos "auditorio", como si en realidad fueran oyentes. La palabra hablada también crea unidades en gran escala: es probable que los países en los cuales se hablan dos o más idiomas tengan graves problemas para establecer o guardar la unidad nacional, como sucede hoy en día en el Canadá, Bélgica o muchas naciones en vías de desarrollo.

La fuerza de la palabra oral para interiorizar se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia. En la mayoría de las religiones, la palabra hablada es parte integral en la vida ritual y devota. Con el tiempo, en las religiones mundiales más difundidas, también se crean textos sagrados en los cuales el sentido de lo sacro está unido también a la palabra escrita. Con todo, una tradición religiosa apoyada en los textos puede continuar de muchas maneras la confirmación de la primacía de lo oral. En el cristianismo, por ejemplo, la Biblia se lee en voz alta en las ceremonias litúrgicas, pues siempre se considera que Dios "habla" a los seres humanos, y no les escribe. El carácter oral del marco conceptual en el texto bíblico, incluso en las secciones epistolares, resulta abrumador (Ong, 1967b, pp. 176-191). La voz hebrea *dabar*, que significa "palabra", también quiere decir suceso, y por ende se refiere directamente a la palabra hablada. Ésta siempre constituye un suceso, un movimiento en el tiempo al cual le falta completamente la quietud propia de un objeto de la palabra escrita o impresa. En la teología trinitaria, la Segunda Persona de Dios es la Palabra, y el equivalente humano para la Palabra en este caso no es la palabra humana escrita, sino la palabra humana hablada. Dios Padre "habla" a su Hijo: no le escribe. Jesús, la Palabra de Dios, no dejó nada por escrito pese a que sabía leer y escribir (Lucas 4:16). "La fe es por oír", (leemos en Romanos 10:17). "La letra mata, más el espíritu [el aliento, que anima la palabra hablada] vivifica" (2 Corintios 3:6).

Las palabras no son signos

Jacques Derrida ha señalado que "no hay signo lingüístico anterior a la escritura" (1976, p. 14). Sin embargo, si se advierte la referencia oral del texto escrito, tampoco existe un "signo" lingüístico después de la escritura. Aunque desencadena potenciales inimaginados de la palabra, una representación textual, visual, de una palabra no es una verdadera

palabra, sino un "sistema secundario de modelado" (*cfr.* Lotman, 1977). El pensamiento está integrado en el habla y no en los textos, todos los cuales adquieren su significado mediante la referencia del símbolo visible con el mundo del sonido. Lo que el lector ve sobre esta página no son palabras reales, sino símbolos codificados por medio de los cuales un ser humano apropiadamente informado puede evocar en su conciencia palabras reales, con sonido real o imaginario. Es imposible que una grafía sea más que marcas en una superficie, a menos que un ser humano consciente la utilice como clave para palabras enunciadas, reales o imaginarias, directa o indirectamente.

A la gente de una cultura caligráfica y tipográfica le parece convincente pensar en la palabra, en esencia un sonido, como un "signo", porque "signo" se refiere fundamentalmente a algo percibido de manera visual. *Signum*, que nos dio la palabra "signo", significaba el estandarte que una unidad del ejército romano llevaba en alto como identificación visual; etimológicamente, el "objeto al que se sigue" (raíz protoindoeuropea, *sekw*— seguir). A pesar de que los romanos conocían el alfabeto, este *signum* no era una palabra escrita con letras sino una especie de enseña o imagen dibujada, como un águila, por ejemplo.

El empleo de nombres escritos con letras como marbetes o títulos tardó mucho en difundirse, pues siguieron conservándose las huellas de la oralidad primaria, como se verá, durante siglos después de la invención de la escritura e incluso de la imprenta. En fecha tan reciente como el Renacimiento europeo, los alquimistas que sabían leer y que utilizaban etiquetas para sus frascos y cajas, tendían a poner en los marbetes no un nombre escrito, sino signos iconográficos, como los diversos signos del zodiaco; y los tenderos no identificaban sus locales con palabras escritas con letras, sino con símbolos iconográficos como la rama de hiedra para una taberna, el cilindro azul y rojo del barbero, las tres esferas del prestamista. (Sobre la rotulación iconográfica, *véase* Yates, 1966.) Estos marbetes o etiquetas no nombran en absoluto aquello a lo que se refieren: las palabras "rama de hiedra" no equivalen al término "taberna"; el vocablo "percha" no corresponde a la expresión "barbero". Los nombres todavía eran palabras que avanzaban a través del tiempo; asimismo, estos símbolos inmóviles, no articulados, eran algo distinto; eran "signos", y las palabras no lo son.

Nuestra complacencia al pensar en las palabras como signos se debe a la propensión —quizás incipiente en las culturas orales pero muy pronunciadas en las culturas caligráficas y aún más marcada en las tipográficas y electrónicas— a reducir toda sensación y, en realidad, toda experiencia humana o equivalentes visuales. El sonido es un suceso en el tiempo, y "el tiempo avanza", inexorablemente, sin interrupción ni división. El tiempo es supuestamente dominado si lo tratamos en forma espacial en un calendario o sobre la carátula de un reloj, donde podemos

conseguir que parezca dividido en unidades separadas una junto a la otra. No obstante, esto también falsifica el tiempo. El tiempo real no tiene ninguna división en absoluto, avanza inexorablemente: a la medianoche, el ayer no pasó con un tac al hoy. Nadie puede indicar el punto *exacto* de la medianoche y, si no es preciso, ¿cómo puede ser la medianoche? Tampoco sentimos el hoy como junto al ayer, como se le representa en un calendario. Reducido al espacio, el tiempo parece más controlado; pero sólo lo parece, pues el tiempo real, indivisible, nos conduce a la muerte real. (Esto no pretende negar que el reduccionismo espacial sea muy útil y tecnológicamente necesario, sino sólo que sus logros son intelectualmente limitados, y pueden resultar engañosos.) De igual manera, reducimos el sonido a configuraciones de oscilógrafo y a ondas de ciertas "longitudes", que pueden ser utilizadas por una persona sorda quien posiblemente no tenga ningún conocimiento de lo que es la experiencia del sonido. O bien reducimos el sonido a una grafía y a la más radical de todas las grafías, el alfabeto.

No es tan probable que el hombre oral piense en las palabras como "signos", fenómenos visuales inmóviles. Homero se refiere a ellas regularmente como "palabras aladas", lo cual sugiere fugacidad, poder y libertad: las palabras están en constante movimiento, pero volando, lo cual constituye una manifestación poderosa del movimiento y que eleva del mundo ordinario, burdo, pesado y "objetivo" al que vuela.

Al objetar a Juan Jacobo Rousseau, Derrida por supuesto está en lo correcto cuando rechaza la creencia de que la escritura no es más que una eventualidad de la palabra hablada (Derrida, 1976, p. 7). Sin embargo, tratar de construir una lógica de la escritura sin investigar a fondo la oralidad a partir de la cual surgió y en la cual está basada permanente e inevitablemente, significa limitar la comprensión, aunque al mismo tiempo produzca efectos extraordinariamente interesantes y también, a veces, psicodélicos, o sea, producidos por deformaciones sensorias. Nuestra liberación del prejuicio caligrafico y tipográfico en la comprensión del lenguaje probablemente resulte más difícil de lo que cualquiera de nosotros pueda imaginarse; mucho más difícil, según parece, que la "deconstrucción" de la literatura, pues esta "deconstrucción" sigue siendo una actividad literaria. Se hablará más sobre este problema al tratar la internalización de la tecnología en el siguiente capítulo.

IV. LA ESCRITURA REESTRUCTURA LA CONCIENCIA

El nuevo mundo del discurso autónomo

Una comprensión más profunda de la oralidad prístina o primaria nos capacita para entender mejor el nuevo mundo de la escritura, lo que en realidad es y lo que de hecho son los seres humanos funcionalmente escolarizados: seres cuyos procesos de pensamiento no se originan en poderes meramente naturales, sino en estos poderes según sean estructurados, directa o indirectamente, por la tecnología de la escritura. Sin la escritura, el pensamiento escolarizado no pensaría ni podría pensar cómo lo hace, no sólo cuando está ocupado en escribir, sino incluso normalmente cuando articula sus pensamientos de manera oral. Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana.

La escritura establece lo que se ha llamado un lenguaje "libre de contextos" (Hirsch, 1977, pp. 21-23, 26) o un discurso "autónomo"Olson, (1980a) que no puede ponerse en duda ni cuestionarse directamente, como el habla oral, porque el discurso escrito está separado de su autor.

Las culturas orales conocen una especie de discurso autónomo en las fórmulas rituales fijas (Olson, 1980a, pp. 187-194; Chafe, 1982), así como en frases adivinatorias o profecías, en las cuales la persona misma que las enuncia se considera no la fuente sino sólo el conducto. El oráculo de Delfos no era responsable de sus profecías, pues se las tenía por la voz del dios. La escritura, y más aún la impresión, posee algo de esta cualidad adivinatoria. Como el oráculo o el profeta, el libro transmite una enunciación de una fuente, aquel que realmente "dijo" o escribió el libro. El autor podría ser cuestionado sólo si fuera posible comunicarse con él o ella, pero es imposible encontrar al escritor en un libro. No hay manera de refutar un texto directamente. Después de una impugnación generalizada y devastadora, dice exactamente lo mismo que antes. Éste es un motivo por el cual "el libro dice" en el habla popular es equivalente a "es cierto". También es una razón por la cual los libros se han quemado. Un texto que manifiesta lo que el mundo entero sabe que es falso expresará la falsedad eternamente, siempre que ese texto exista. Los escritos son inherentemente irrefutables.

PLATÓN, LA ESCRITURA Y LAS COMPUTADORAS

La mayoría de las personas se sorprenden, y muchas se molestan al averiguar que, en esencia, las mismas objeciones comúnmente impugnadas hoy en día contra las computadoras fueron dirigidas por Platón contra la escritura, en el *Fedro* (274-277) y en la *Séptima Carta*. La escritura, según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado. Desde luego, lo mismo se dice de las computadoras. En segundo lugar, afirma el Sócrates de Platón, la escritura destruye la memoria. Los que la utilicen se harán olvidadizos al depender de un recurso exterior por lo que les falta en recursos internos. La escritura debilita el pensamiento. Hoy en día, los padres, y otros además de ellos, temen que las calculadoras de bolsillo proporcionen un recurso externo para lo que debiera ser el recurso interno de las tablas de multiplicaciones aprendidas de memoria. Las calculadoras debilitan el pensamiento, le quitan el trabajo que lo mantiene en forma. En tercer lugar, un texto escrito no produce respuestas. Si uno le pide a una persona que explique sus palabras, es posible obtener una explicación; si uno se lo pide a un texto, no se recibe nada a cambio, salvo las mismas palabras, a menudo estúpidas, que provocaron la pregunta en un principio. En la crítica moderna de la computadora, se hace la misma objeción: "Basura entra, basura sale." En cuarto lugar, y de acuerdo con la mentalidad agonística de las culturas orales, el Sócrates de Platón también imputa a la escritura el hecho de que la palabra escrita no puede defenderse como es capaz de hacerlo la palabra hablada natural: el habla y el pensamiento reales siempre existen esencialmente en un contexto de ida y vuelta entre personas. La escritura es pasiva; fuera de dicho contexto, en un mundo irreal y artificial ...igual que las computadoras.

A fortiori, la imprenta puede recibir las mismas acusaciones. Aquellos a quienes molestan los recelos de Platón en cuanto a la escritura, se molestarán aún más al saber que la imprenta inspiraba una desconfianza semejante cuando comenzaba a introducirse. Hieronimo Squarciafico, quien de hecho promovió la impresión de los clásicos latinos, también argumentó, en 1477, que ya la "abundancia de libros hace menos estudiosos a los hombres" (citado en Lowry, 1979, pp. 29-31): destruye la memoria y debilita el pensamiento demasiado trabajo (una vez más, la queja de la computadora de bolsillo), degradando al hombre o la mujer sabios en provecho de la sinopsis de bolsillo. Por supuesto, otros consideraban la imprenta como un nivelador deseable que volvía sabio a todo mundo (Lowry, 1979, pp. 31-32).

Un defecto del argumento de Platón es que, para manifestar sus objeciones, las puso por escrito; es decir, el mismo defecto de las opiniones

que se pronuncian contra la imprenta y, para expresarlas de modo más efectivo, las ponen en letra impresa. La misma incongruencia en los ataques contra las computadoras se expresa en que, para hacerlos más efectivos, aquellos que los realizan escogen artículos o libros impresos con base en cintas procesadas en terminales de computadora. La escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra. Una vez tecnologizada, no puede criticarse de manera efectiva lo que la tecnología ha hecho con ella sin recurrir a la tecnología más compleja de que se disponga. Además, la nueva tecnología no se emplea sólo para hacer la crítica: de hecho, da la existencia a ésta. El pensamiento filosóficamente analítico de Platón, como se ha visto (Havelock, 1963), incluso su crítica a la escritura, fue posible sólo debido a los efectos que la escritura comenzaba a surtir sobre los procesos mentales.

En realidad, como Havelock demuestra de manera excelente (1963), la epistemología entera de Platón fue inadvertidamente un rechazo programado del antiguo mundo vital oral, variable, cálido y de interacción personal propio de una cultura oral (representada por los poetas, a quienes no admitía en su República). El término *idea*, forma, tiene principios visuales, viene de la misma raíz que el latín *video*, ver, y de ahí, sus derivados en inglés tales como *vision* [visión], *visible* [visible] o *videotape*. La forma platónica era la forma concebida por analogía con la forma visible. Las ideas platónicas no tienen voz; son inmóviles; faltas de toda calidez; no implican interacción sino que están aisladas; no integran una parte del mundo vital humano en absoluto, sino que se encuentran totalmente por encima y más allá del mismo. Por supuesto, Platón no conocía de ninguna manera las fuerzas inconscientes que obraban sobre su psique para producir esta reacción, o sobre-reacción, de una persona que sabe leer ante la oralidad persistente y retardadora.

Tales consideraciones nos ponen sobre aviso respecto a las paradojas que determinan las relaciones entre la palabra hablada original y todas sus transformaciones tecnológicas. La causa de las exasperantes involuciones en este caso es, claro está, que la inteligencia resulta inexorablemente reflexiva, de manera que incluso los instrumentos externos que utiliza para llevar a cabo sus operaciones, llegan a "interiorizarse", o sea, a formar parte de su propio proceso reflexivo.

Una de las paradojas más sorprendentes inherentes a la escritura es su estrecha asociación con la muerte. Ésta es insinuada en la acusación platónica de que la escritura es inhumana, semejante a un objeto, y destructora de la memoria. También es muy evidente en un sinnúmero de referencias a la escritura (o a la imprenta) que pueden hallarse en los diccionarios impresos de citas, desde 2 Corintios 3:6, "La letra mata, más el espíritu vivifica", y la mención que Horacio hace de sus tres libros de *Odas* como un "monumento" (*Odes*, iii.30I), presagiando su propia muerte, hasta, y más allá, de lo dicho por Henry Vaughan a Sir

Thomas Bodley en el sentido de que, en la Biblioteca de Bodleyana de Oxford, "cada libro es tu epitafio". En *Pippa Passes*, Robert Browning llama la atención a la práctica, difundida aún hoy en día, de introducir flores frescas para que se marchiten entre las páginas de los libros impresos: *"faded yellow blossoms/ twixt page and page"* ["entre página y página/ flores amarillas marchitas"]. La flor muerta, en otro tiempo viva, es el equivalente psíquico del texto verbal. La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su apartamiento del mundo vital humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos (Ong, 1977, pp. 230-271).

LA ESCRITURA ES UNA TECNOLOGÍA

Platón consideraba la escritura como una tecnología externa y ajena, lo mismo que muchas personas hoy en día piensan de la computadora. Puesto que en la actualidad ya hemos interiorizado la escritura de manera tan profunda y hecho de ella una parte tan importante de nosotros mismos, así como la época de Platón no la había asimilado aún plenamente (Havelock, 1963), nos parece difícil considerarla una tecnología, como por lo regular lo hacemos con la imprenta y la computadora. Sin embargo, la escritura (y particularmente la escritura alfabética) constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: estilos, pinceles o plumas; superficies cuidadosamente preparadas, como el papel, pieles de animales, tablas de madera; así como tintas o pinturas, y mucho más. Clanchy (1979, pp. 88-115) trata el asunto detalladamente, dentro del contexto medieval de Occidente, en el capítulo intitulado "La tecnología de la escritura". En cierto modo, de las tres tecnologías, la escritura es la más radical. Inició lo que la imprenta y las computadoras sólo continúan: la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de la palabra del presente vivo, el único lugar donde pueden existir las palabras habladas.

Por contraste con el habla natural, oral, la escritura es completamente artificial. No hay manera de escribir "naturalmente". El habla oral es del todo natural para los seres humanos en el sentido de que, en toda cultura, el que no esté fisiológica o psicológicamente afectado, aprende a hablar. El habla crea la vida consciente, pero asciende hasta la conciencia desde profundidades inconscientes, aunque desde luego con la cooperación voluntaria e involuntaria de la sociedad. Las reglas gramaticales se hallan en el inconsciente en el sentido de que es posible saber cómo aplicarlas e incluso cómo establecer otras nuevas aunque no se puede explicar qué son.

La escritura o grafía difiere como tal del habla en el sentido de que

no surge inevitablemente del inconsciente. El proceso de poner por escrito una lengua hablada es regido por reglas ideadas conscientemente, definibles: por ejemplo, cierto pictograma representará una palabra específica dada, o *a* representará un fonema, *b* otro, y así sucesivamente. (Esto no pretende negar que la situación de escritor-lector creada por la escritura afecta profundamente los procesos inconscientes que determinan la composición escrita una vez que se han aprendido las reglas explícitas y conscientes. Trataremos este punto más adelante.)

Afirmar que la escritura es artificial no significa condenarla sino elogiarla. Como otras creaciones artificiales y, en efecto, más que cualquier otra, tiene un valor inestimable y de hecho esencial para la realización de aptitudes humanas más plenas, interiores. Las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra. Tales transformaciones pueden resultar estimulantes. La escritura da vigor a la conciencia. La alienación de un medio natural puede beneficiarnos y, de hecho, en muchos sentidos resulta esencial para una vida humana plena. Para vivir y comprender totalmente, no necesitamos sólo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo.

Las tecnologías son artificiales, pero, —otra paradoja— lo artificial es natural para los seres humanos. Interiorizada adecuadamente, la tecnología no degrada la vida humana sino por lo contrario, la mejora. La orquesta moderna, por ejemplo, constituye el resultado de una compleja tecnología. Un violín es un instrumento, o sea, una herramienta. Un órgano es una enorme máquina, con fuentes de poder —bombas, fuelles, generadores eléctricos— ubicadas totalmente fuera de su operador. La partitura de Beethoven para su Quinta Sinfonía consiste en instrucciones muy cuidadosas para técnicos altamente calificados, que especifican exactamente cómo deben utilizar sus herramientas. *Legato*: no quite el dedo de una tecla antes de hacer sonar la siguiente. *Staccato*: toque la nota y quite el dedo de inmediato. Y así sucesivamente. Como bien saben los musicólogos, no tiene sentido oponerse a las composiciones electrónicas como *The Wild Bull* de Morton Subotnik porque los sonidos sean producidos por aparatos mecánicos. ¿Dónde cree usted que se originan los sonidos de un órgano? ¿O de un violín o incluso de un silbato? El hecho es que, al emplear aparatos mecánicos, un violinista o un organista pueden expresar algo intensamente humano que no sería posible sin dicho aparato. Para lograr tal expresión, por supuesto, el violinista u organista tiene que haber interiorizado la tecnología, haber hecho de la herramienta o de la máquina una segunda naturaleza, una parte psicológica de sí mismo. Esto requiere años de "práctica", de aprender cómo lograr que la herramienta haga lo que puede hacer. Tal adaptación de una herramienta a uno mismo, o aprendizaje de una habilidad tecnológica,

difícilmente puede ser deshumanizadora. El uso de una tecnología puede enriquecer la psique humana, desarrollar el espíritu humano, intensificar su vida interior. La escritura es una tecnología interiorizada aún más profundamente que la ejecución de música instrumental. No obstante, para comprender qué es la escritura —lo cual significa comprenderla en relación con su pasado, con la oralidad—, debe aceptarse sin reservas el hecho de que se trata de una tecnología.

¿QUÉ ES LA "ESCRITURA" O "GRAFÍA"?

La escritura, en el sentido estricto de la palabra, la tecnología que ha remoldeado e impulsado la actividad intelectual del hombre moderno, representa un adelanto muy tardío en la historia del hombre. El *Homo sapiens* lleva tal vez unos 50 mil años sobre la tierra (Leakey y Lewin, 1979, pp. 141 y 168). La primera grafía, o verdadera escritura, que conocemos apareció por primera vez entre los sumerios en Mesopotamia apenas alrededor del año 3500 a. de C. (Diringer, 1953; Gelb, 1963).

Antes de esto, los seres humanos habían dibujado durante innumerables milenios. Asimismo, diversas sociedades utilizaban diferentes recursos para ayudar a la memoria o *aides-mémoire:* una vara con muescas, hileras de guijarros, o bien como los equipos de los incas (una vara con cuerdas a las que se ataban otras cuerdas), los calendarios de los indios norteamericanos de las llanuras, quienes dividían el tiempo por inviernos y así sucesivamente. Sin embargo, una grafía es algo más que un simple recurso para ayudar a la memoria. Incluso cuando es pictográfica, una grafía es algo más que dibujos. Los dibujos representan objetos. Un dibujo de un hombre, una casa y un árbol en sí mismo no *expresa* nada. (Si se proporciona el código o el conjunto de reglas adecuado, es posible que lo haga; pero un código no puede representarse con imágenes, a menos que sea con la ayuda de otro sistema no codificable en la ilustración. En último término, los códigos deben explicarse con algo más que dibujos; es decir, con palabras o dentro de un contexto humano total, comprensible a los seres humanos.) Una grafía en el sentido de una escritura real, como es entendida aquí, no consiste sólo en imágenes, en representaciones de cosas, sino en la representación de un *enunciado*, de palabras que alguien dice o que se supone que dice.

Por supuesto, es posible considerar como "escritura" cualquier marca semiótica, es decir, cualquier marca visible o sensoria que un individuo hace y a la cual le atribuye un significado. Por lo tanto, un simple rasguño en una piedra o una muesca en una vara, interpretables sólo por quien los produjo, podría ser "escritura". Si esto es lo que se pretende dar a entender por "escritura", su antigüedad es comparable, tal vez, a la del habla. No obstante, las investigaciones de la escritura que la definen como cualquier marca visible o sensoria con un significado determinado, la integran en la conducta meramente biológica. ¿Cuándo se convierte en "escritura" la huella de un pie o un depósito de heces u orina (empleados por muchas especies de animales como comunicación; Wilson, 1975, pp. 228-229)? El uso del término "escritura" con este sentido más amplio, para incluir toda marca semiótica, hace trivial su significado. La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber no se logró dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica, sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto. Esto es lo que hoy en día llamamos "escritura" en su acepción más estricta.

En este sentido global de escritura o grafía, las marcas codificadas visibles integran las palabras de manera total, de modo que las estructuras y referencias sutilmente intrincadas que se desarrollan en el oído pueden ser captadas en forma visible exactamente en su complejidad específica y, por ello mismo, pueden producir estructuras y referencias todavía más sutiles, superando con mucho las posibilidades de la articulación oral. En este sentido ordinario, la escritura, era y es la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas. No constituye un mero apéndice del habla. Puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento. Las muescas en las varas y otras *aides-mémoire* conducen hacia la escritura, pero no reestructuran el mundo vital humano como lo hace la verdadera escritura.

Los sistemas de verdadera escritura pueden desarrollarse, y normalmente lo hacen, de manera paulatina a partir de un uso más elemental de los recursos para ayudar a la memoria. Existen etapas intermedias. En algunos sistemas codificados, el que escribe sólo puede producir aproximadamente lo que el lector comprenderá, como en la técnica creada por los vai en Liberia (Scribner y Cole, 1978) o incluso en los antiguos jeroglíficos egipcios. El control más riguroso es el logrado por el alfabeto, aunque aun éste nunca sea totalmente perfecto en todos los casos. Si escribo la palabra *read*, pudiera significar un participio pasado (pronunciado para rimar con *red*), e indicaría que el documento sobre el cual la escribí ya fue revisado; o es posible que sea un imperativo (pronunciado para rimar con *reed*), e indicaría que habrá que revisarlo. Incluso con el alfabeto, en ocasiones se necesita un contexto extra-textual, aunque sólo en casos excepcionales: ¿cuán excepcionales? Dependerá de la medida en que se haya adaptado el alfabeto a una lengua dada.

MUCHAS GRAFÍAS PERO SÓLO UN ALFABETO

En el mundo se han creado todo tipo de grafías cuya evolución ha sido independiente de las demás (Diringer, 1953; Diringer, 1960; Gelb, 1963);

la escritura cuneiforme mesopotámica, 3500 a. de C. (las fechas aproximadas fueron tomadas de Diringer, 1962); los jeroglíficos egipcios, 3000 a.C. (tal vez con un poco de influencia de la escritura cuneiforme); la escritura minoica o micénica "Lineal B", 1200 a. de C.; la escritura del valle del Indo, 3000-2400 a. C.; la escritura china, 1500 a. C.; la escritura maya, 50 d.C.; la escritura azteca, 1400 d.C.

Las grafías tienen antecedentes complejos. La mayoría de ellas, tal vez todas, derivan directa o indirectamente de cierto tipo de escritura pictográfica o, quizás en algunos casos, en un nivel aún más elemental, del uso de símbolos. Se supone que la grafía cuneiforme de los sumerios, la primera de todas las que se conocen (*ca.* 3500 a. de C.), se originó, parcialmente al menos, a partir de un sistema para registrar transacciones económicas utilizando símbolos de arcilla encerrados en pequeños recipientes o bulas, huecos pero totalmente tapados, como si se tratara de un pericarpio, y hendiduras en la parte externa que representaban los símbolos del interior (Schmandt-Besserat, 1978). Por lo tanto, los símbolos en el exterior de la bula —digamos, siete hendiduras— llevaban con ellos, dentro de la bula, la prueba de lo que representaban —digamos siete pequeños artefactos de arcilla con figuras distintas para representar vacas, ovejas u otras cosas aún no descifrables—, como si las palabras siempre se formularan acompañadas por sus significados concretos. El marco económico de tal uso precaligráfico de símbolos pudiera ayudar a asociarlas con la escritura, pues se sabe que la primera grafía cuneiforme, de la misma región de las bulas, cualesquiera que sean sus antecedentes exactos, servía principalmente para objetivos económicos y administrativos cotidianos en las sociedades urbanas.

La urbanización proporcionó el incentivo para crear un método de registro. El uso de la escritura para creaciones de la imaginación, como por ejemplo las palabras habladas en cuentos o lírica, es decir, el uso de la escritura para producir literatura en el sentido más específico del término, aparece bastante tarde en la historia de la grafía.

Las imágenes pueden servir simplemente de *aides-mémoire,* o puede conferírseles un código que les permita representar en forma más o menos exacta palabras específicas, con diversas relaciones gramaticales entre sí. La escritura china de caracteres aún hoy en día se compone básicamente de dibujos, pero estilizados y codificados de complicadas maneras, que sin duda la convierten en el sistema de escritura más complejo que el mundo ha conocido. La comunicación pictográfica, tal como la encontrada entre los primeros indígenas americanos y en muchos otros (Mackay, 1978, p. 32), no evolucionó a una grafía real porque el código se mantuvo demasiado vago. Las representaciones pictográficas de diversos objetos servían como una especie de memorandum alegórico a los grupos que trataban ciertos temas restringidos, los cuales ayudaban a determinar de antemano cómo se relacionaban entre sí estas imágenes

específicas. No obstante, y aun en esos casos, el significado deseado no resultaba del todo claro.

A partir de los pictogramas (el dibujo de un árbol representa la palabra para "árbol"), las grafías crearon otros tipos de símbolos. Uno de ellos es el ideograma, en el cual el significado es un concepto no representado directamente por el dibujo, sino establecido por un código: por ejemplo, en el pictograma chino, un dibujo estilizado de dos árboles no representa las palabras "dos árboles" sino la palabra "bosque"; las figuras estilizadas de una mujer y un niño, uno junto al otro, simbolizan la palabra "bueno", y así sucesivamente. La palabra hablada para mujer es *ny*; para niño, *dza*; para bueno, *hua*: la etimología pictórica, como en este caso, no necesariamente tiene relación con la etimología fonémica. Los que escriben el chino se relacionan con su lengua de manera muy diferente de aquellos que la hablan sin saber escribirla. En un sentido especial, las cifras como *1, 2, 3,* son ideogramas interlingüísticos (aunque no pictogramas): representan el mismo concepto, pero no el mismo sonido en idiomas que cuentan con palabras enteramente distintas para *1, 2, 3.* Además, aun dentro del léxico de una lengua dada, los signos *1, 2, 3* y siguientes en cierto modo están vinculados indirectamente con el concepto antes que con la palabra: las palabras correspondientes al *1* ("uno") y *2* ("dos") están enlazadas con los conceptos "1o." y "2o.", pero no con las palabras "primero" y "segundo".

Otro tipo de pictograma es la "escritura rebus" (el dibujo de la planta de un pie [*sole*] pudiera representar también, en inglés, el pez llamado *sole; sole,* en el sentido "sólo"; o *soul* [alma] por su asociación con el cuerpo; los dibujos de un molino [*mill*], un paseo [*walk*] una llave [*key*] en este orden, pudieran representar la palabra "Milwaukee"). Dado que en este punto el símbolo representa principlamente un sonido, un "rebus" es una especie de fonograma (símbolo de un sonido), pero sólo de manera mediata: el sonido no es designado por un signo abstracto codificado (como una letra del alfabeto), sino por el dibujo de una de las varias cosas que significa.

Todos los sistemas pictográficos, incluso con ideogramas "escritura rebus", requieren un número exasperante de símbolos. El chino es el más amplio, complejo y rico; el diccionario Kanyi del chino incluye en 1716 a. de C. 40 545 caracteres. Ningún chino o sinólogo los conoce todos, y nadie los ha conocido. Pocos chinos que saben escribir pueden anotar todas las palabras chinas habladas que entienden. Llegar a conocer con cierta profundidad el sistema chino de escritura por lo general toma unos veinte años. La elaboración de dicha grafía exige mucho tiempo y resulta elitista. No cabe duda que los caracteres serán reemplazados por el alfabeto romano en cuanto todos los habitantes de la República Popular China dominen la misma lengua china ("dialecto"), el mandarín que actualmente se enseña en todas partes. Para la literatura, la pérdida será

enorme, pero no tan enorme como una máquina de escribir china con más de 40 mil caracteres.

La ventaja de un sistema fundamentalmente pictográfico radica en que las personas que hablan diferentes "dialectos" chinos (en realidad, diferentes lenguas chinas mutuamente incomprensibles, aunque en esencia con la misma estructura) y no pueden entender el habla de los demás, sí pueden leer sus escrituras. Producen sonidos distintos del mismo carácter (dibujo), en cierto modo con un francés, un luba, un vietnamita y un inglés sabrán lo que cada quien quiere decir con las cifras arábigas 1,2,3, etcétera, pero no reconocerán un número pronunciado por uno de los otros. (No obstante, los signos chinos son básicamente dibujos, aunque exquisitamente estilizados, lo que no sucede con 1, 2 y 3).

Algunas lenguas se escriben con silabarios, en los cuales cada signo representa una consonante y un sonido vocal siguiente. Así pues, el silabario Katakana del japonés tiene cinco símbolos distintos para *ka, ke, ki, ko, ku,* respectivamente; otros cinco para *ma, me, mi, mo, mu,* y así sucesivamente. Resulta que la lengua japonesa está constituida en tal manera que puede utilizar una escritura silábica: sus palabras se componen de partes que siempre consisten en un sonido consonante seguido por uno vocálico (*n* funciona como cuasi-sílaba), sin grupos de consonantes (como en *pitchfork, equipment*). Por sus muchos tipos diferentes de sílabas y las frecuentes agrupaciones de consonantes, el inglés no podría reducirse eficazmente a un silabario. Algunos silabarios son menos desarrollados que el japonés. En el de los vai de Nigeria, por ejemplo, no existe una correspondencia totalmente equivalente entre los símbolos visuales y las unidades de sonido. La escritura sólo proporciona una especie de mapa de la enunciación que registra, y que es muy difícil de leer, incluso por alguien que conozca muy bien la escritura (Scribner y Cole, 1978, página 456).

Muchos sistemas de escrituras en realidad son sistemas híbridos que mezclan dos o más principios. El sistema japonés es híbrido (además de un silabario, emplea caracteres chinos, pronunciados a su propia manera, distinta del chino); el sistema coreano es híbrido (aparte del *hangul,* un alfabeto real, quizás el más eficaz de todos, utiliza caracteres chinos pronunciados a *su* manera particular); el antiguo sistema jeroglífico egipcio era híbrido (algunos símbolos eran pictogramas; otros, ideogramas; otros "rebus"); la escritura de caracteres china es en sí misma híbrida (mezcla de pictogramas, ideogramas, "rebus" y varias combinaciones, a menudo de complejidad, riqueza cultural y belleza poética extraordinarias). En efecto, debido a la tendencia de las grafías de empezar con pictogramas y pasar a ideogramas y "rebus", la mayoría de los sistemas de escritura, menos el alfabeto, tal vez sea hasta cierto punto híbrida. Incluso la escritura alfabética se vuelve híbrida cuando escribe *1* en lugar de *uno.*

El hecho más notable respecto al alfabeto sin duda es que se inventó

sólo una vez. Fue creado por un pueblo o pueblos semíticos alrededor del año 1500 a. de C., en la misma zona geográfica general donde apareció la primera de todas las grafías, la escritura cuneiforme, pero dos milenios más tarde que ésta. (Diringer, 1962, pp. 121-122, trata las dos variantes del alfabeto original, el semítico del Norte y el semítico del Sur.) Todo alfabeto en el mundo —hebreo, ugarítico, griego, romano, cirílico, arábigo, tamil, malayalam, coreano— se deriva en una forma u otra de la creación semítica original, aunque, como en la grafía ugarítica y coreana, la imagen física de las letras no siempre esté relacionado con la semítica.

El hebreo y otras lenguas semíticas, como el árabe, hasta la fecha no tienen letras para las vocales. Un periódico o libro hebreo sólo publica, todavía en la actualidad, las consonantes (y las llamadas semi-vocales [j] y [w] que en realidad son las formas consonantes de [i] y [u]: si siguiéramos la costumbre hebrea en el inglés, escribiríamos e imprimiríamos "cnsnts" por "*consonants*". La letra alef, adaptada por los antiguos griegos para indicar la vocal alfa, que se convirtió en nuestra "a" romana, no es una vocal sino una consonante en el hebreo y otros alfabetos semíticos, y representa una oclusión de la glotis (el sonido producido entre los dos sonidos vocálicos de la palabra *huh-uh,* que en inglés significa "no"). En una etapa tardía de la historia del alfabeto hebreo, se agregaron "puntos" vocálicos —puntitos y rayas abajo o arriba de las letras para señalar la vocal apropiada— a muchos textos, a menudo en consideración a aquellos que no hablaban muy bien el idioma, y hoy en día en Israel, estos "puntos" se añaden a las palabras para los niños pequeños que están aprendiendo a leer —más o menos hasta el tercer grado. Las lenguas se organizan en muchas maneras distintas, y las semíticas están constituidas de tal modo que resultan fáciles de leer cuando las palabas se escriben sólo con las consonantes.

Este modo de escribir —sólo con las consonantes y semi-consonantes (*y* como en *you, w*)— ha conducido a algunos lingüistas (Gelb, 1963; Havelock, 1963, p. 129) a llamar "silabario", o quizá silabario "reducido" o sin vocales, a lo que otros lingüistas designan "alfabeto hebreo". No obstante, en cierta manera parece absurdo considerar la letra hebrea beth (*b*) como una sílaba cuando en realidad representa sólo el fonema [b], al cual el lector tiene que agregar el sonido vocálico que requieren la palabra y el contexto. Además, cuando se utilizan los puntos vocálicos, éstos se añaden a las letras (arriba o abajo de la línea) así como las vocales se unen a nuestras consonantes. Además, los israelíes y árabes modernos —que en otros asuntos tienen tantas divergencias— generalmente coinciden en que ambos escriben las letras de un alfabeto. A fin de comprender el desarrollo de la escritura a partir de la oralidad, parece al menos inobjetable pensar en la grafía semítica sólo como un alfabeto compuesto de consonantes (y semi-vocales) al cual los lectores,

al leer, simple y sencillamente agregan las vocales apropiadas.

Sin embargo, una vez dicho todo lo anterior acerca del alfabeto semítico, se hace evidente que los griegos lograron algo de primordial inportancia psicológica al crear el primer alfabeto completo con vocales. Havelock (1976) opina que esta transformación decisiva, casi total, de la palabra —del sonido a la imagen— dio a la antigua cultura griega el predominio intelectual sobre otras culturas de la antigüedad. El lector de la escritura semítica tenía que recurrir a datos no textuales además de los textuales: tenía que hablar la lengua que leía a fin de saber cuáles vocales agregar entre las consonantes. La escritura semítica aún se hallaba bien inmersa en el mundo vital humano no textual. El alfabeto vocálico griego estaba mucho más remoto de ese mundo (como lo estarían las ideas de Platón). Analizaba el sonido de manera más abstracta, como componentes puramente espaciales. Era posible emplearlo para escribir o leer palabras incluso de lenguas desconocidas (con algunas inexactitudes debidas a las diferencias fonéticas entre las lenguas). Los niños podían aprender el alfabeto griego aunque fueran muy pequeños y tuvieran un vocabulario limitado. (Acaba de descubrirse que deben agregarse "puntos" vocálicos a la grafía consonante hebrea usual para hacerla comprensible a los niños israelíes que cursan aproximadamente el tercer grado.) El alfabeto griego cumplía una función de democratización en el sentido de que para todos resultaba fácil aprenderlo. También era un medio de internacionalización pues facilitaba una manera de procesar incluso las lenguas extranjeras. Este logro griego de analizar abstractamente el evasivo mundo del sonido en equivalentes visuales (no en forma perfecta por supuesto, pero de hecho sí de manera global) presagiaba y aportaba los medios para sus ulteriores hazañas analíticas.

Aparentemente, la estructura de la lengua griega, el hecho de que no se basara en un sistema como el semítico, que permitía omisión de las vocales en la escritura, resultó una ventaja intelectual quizá fortuita, pero decisiva. Kerckhove (1981) señala que, más que otros sistemas de escritura, el alfabeto completamente fonético favorece la actividad del hemisferio izquierdo en el cerebro y así que, por motivos neurofisiológicos, propicia el pensamiento abstracto y analítico.

La razón por la cual el alfabeto se inventó tan tarde y el porqué fue inventado sólo una vez pueden comprenderse si reflexionamos sobre la naturaleza del sonido. Puesto que el alfabeto funciona con el sonido en sí de manera más directa que las otras grafías, reduciéndolo a equivalentes espaciales (y en unidades más pequeñas, analíticas y manejables que un silabario), en lugar de un símbolo para el sonido *ba*, hay dos, *b* más *a*.

Como ya se explicó anteriormente, el sonido cobra vida sólo cuando está dejando de existir. No puedo tener una palabra en toda su extensión en un solo momento: al decir "existencia", para cuando llego a "-tencia", "exis-" ha desaparecido. El alfabeto implica otro tipo de circunstancias: que una palabra es una cosa, no un suceso; que está presente en toda su extensión y que es posible dividirlo en elementos pequeños, los cuales incluso pueden escribirse de una manera y pronunciarse a la inversa: "p-a-r-t" pueden pronunciarse "*trap*". Si se graba la palabra *part* en una cinta sonora y ésta se hace retroceder, no se escuchas *trap* sino un sonido totalmente distinto, ni *part* ni *trap*. Un cuadro de, digamos, un pájaro, no reduce el sonido al espacio, pues representa un objeto, no una palabra. Es el equivalente de un número indeterminado de palabras, según la lengua empleada para interpretarlo: *oiseau, uccello,* pájaro, *Vogel, sae, tori, bird.*

En cierto modo, representa las palabras como si fueran cosas, objetos inertes, marcas inmóviles para la asimilación por medio de la vista. Los "rebus" o fonogramas, que ocurren irregularmente en algunas escrituras pictográficas, representan el sonido de una palabra mediante la imagen de otra (la planta del pie ["*sole*"] como representación del alma ["*soul*"] por su relación con el cuerpo, según el ejemplo ficticio utilizado anteriormente). Sin embargo, el "rebus" (fonograma), aunque puede representar varias cosas, sigue siendo la imagen de una de ellas. El alfabeto, aunque probablemente se derive de pictogramas, ha perdido todo vínculo con las cosas como tales. Representa al sonido mismo como una cosa, transformando el mundo fugaz del sonido en el mundo silencioso y cuasi-permanente del espacio.

El alfabeto fonético, inventado por los antiguos semitas y perfeccionado por los antiguos griegos, es con mucho el más flexible de todos los sistemas de escritura en la reducción del sonido a una forma visible. Quizá también sea el menos estético de todos los sistemas importantes de escritura: es posible delinearlo atractivamente, pero nunca con la belleza de los caracteres chinos. Es una grafía democratizadora, que todos pueden aprender fácilmente. La escritura china de caracteres, como otros muchos sistemas, es intrínsecamente elitista: dominarla totalmente requiere dedicación continua. La capacidad democratrizadora del alfabeto puede observarse en Corea del Sur. En los libros y periódicos coreanos, el texto consiste en una mezcla de palabras escritas alfabéticamente y cientos de caracteres chinos distintos. Sin embargo todos los letreros públicos siempre se escriben únicamente con el alfabeto, el cual casi todo mundo puede leer puesto que llega a dominarse totalmente en los primeros grados de la escuela elemental; mientras los 1 800 *han,* o caracteres chinos, que se necesitan como mínimo además del alfabeto, para leer la mayor parte de la literatura en coreano, por lo común no se aprenden en su totalidad antes de finalizar la escuela secundaria.

Tal vez el logro más notable en la historia del alfabeto se haya realizado en Corea, donde, en 1443 d. de C., el rey Sejong de la dinastía Yi decretó que se creara un alfabeto para el idioma coreano. Hasta esa época, el coreano sólo se escribía con caracteres chinos, cuidadosamente adap-

tados para ajustarse al vocabulario del coreano (e influir recíprocamente en éste), lengua que no tiene ninguna relación con el chino (aunque contenga muchas palabras prestadas de éste, en su mayor parte tan adaptadas al coreano que resultan incomprensibles para cualquier chino). Miles y miles de coreanos—todos los que sabían escribir— habían pasado o estaban dedicando la mayor parte de sus vidas al dominio de la complicada caligrafía chino-coreana. Por tanto, era poco probable que acogieran con agrado un sistema nuevo de escritura que dejara en desuso sus habilidades tan afanosamente adquiridas. Sin embargo, la dinastía Yi era poderosa, y el decreto de Sejong, al hacer frente a la extensa resistencia con la cual se contaba anticipadamente, indica que el ego del monarca era igualmente poderoso. La aplicación del alfabeto a una lengua dada generalmente toma muchos años, incluso generaciones. El grupo de eruditos de Sejong creó el alfabeto coreano en tres años, un logro magistral, virtualmente perfecto en su adaptación a la fonética coreana y estéticamente diseñado para producir una grafía alfabética con algo de la apariencia de un texto en caracteres chinos. No obstante, era de preverse la acogida a este notable logro: el alfabeto sólo se utilizaba con propósitos prácticos, vulgares, no eruditos. Los escritores "serios" continuaban usando la escritura china de caracteres, la cual habían aprendido con tanto trabajo. La literatura seria era elitista y quería que se le considerara como tal. Sólo en el siglo XX, con la mayor democratización de Corea, el alfabeto alcanzó su predominio actual (aún menos que total).

EL COMIENZO DEL CONOCIMIENTO DE LA ESCRITURA

Cuando una grafía totalmente desarrollada de cualquier tipo, alfabético u otro, irrumpe por primera vez en una sociedad particular, al principio lo hace necesariamente en sectores restringidos y con variados efectos e implicaciones. Por lo regular, la escritura se considera en un principio como instrumento de un poder secreto y mágico (Goody, 1968b, p. 236). Las huellas de esta antigua actitud ante la escritura todavía llegan a manifestarse en la etimología: la *grammarye* o gramática del inglés de los siglos XII y XVI, que se refería a la sabiduría adquirida en los libros, llegó a significar el saber oculto o mágico y, a través de una forma dialectal escocesa, surge en nuestro vocabulario inglés actual como *glamor* (poder de seducción). *Glamor girls* ["muchachas seductoras"] en realidad son *grammar girls* ["muchachas gramaticales"]. El alfabeto *futhark* o rúnico de la Europa medieval del Norte se asociaba comúnmente con la magia. Los fragmentos escritos se emplean como amuletos mágicos (Goody, 1968b, pp. 201-203), pero también pueden valorarse simplemente por la maravillosa permanencia que otorgan a las palabras. El novelista nigeriano Chinua Achebe describe cómo en una aldea ibo el único hombre que sabía leer acumulaba en su casa todo fragmento de material impreso que encontraba: periódicos, cartones, recibos (Achebe, 1961, pp. 120-121). Todo le parecía demasiado importante para desecharse.

Algunas sociedades que tienen un conocimiento limitado de la escritura la han considerado peligrosa para el lector no avezado, por lo cual necesitan una figura semejante al gurú para mediar entre el lector y el texto (Goody y Watt, 1968, p. 13). El conocimiento de la escritura puede restringirse a grupos especiales, como el clero (Tambiah, 1968, pp. 113-114). Puede considerarse que los textos tienen un valor religioso intrínseco: los analfabetos se benefician frotando el libro contra su frente, o de hacer girar rápidamente molinillos de oraciones con textos que no saben leer (Goody, 1968a, pp. 15-16). Los monjes tibetanos acostumbraban sentarse en las orillas de los arroyos para "imprimir páginas de hechizos y fórmulas en la superficie del agua con bloques de madera grabados" (Goody, 1968a, p. 16, citando a R. B. Eckvall). Los "cultos de carga" aún en boga en algunas islas del Pacífico del Sur son muy conocidos: los analfabetos o semi-analfabetos creen que los papeles comerciales —pedidos, facturas de embarque, recibos y otros por el estilo— que saben que figuran en las operaciones de embarque, son instrumentos mágicos para hacer llegar por el mar los barcos y la carga, y practican varios ritos, que comprenden la manipulación de los textos escritos con la esperanza de que la carga aparezca para tomar posesión de ella y usarla (Meggitt, 1968, pp. 300-309). En la antigua cultura griega, Havelock descubre una tendencia general del conocimiento limitado de la escritura que puede aplicarse a otras muchas culturas: al poco tiempo de la introducción de la escritura, se desarrolla un "oficio de escribir" (Havelock, 1963; *cfr.* Havelock y Herschell, 1978). En esta etapa, la escritura es un oficio ejercido por quienes saben escribir, a quienes otros contratan para escribir una carta o documento, igual que cuando contrataban un albañil para construir una casa o un carpintero para fabricar un barco. Tal era la situación en los reinos de África occidental, como Mali, desde la Edad Media hasta entrado el siglo XX (Wilks, 1968; Goody, 1968b). En tal fase de la escritura como oficio, no había necesidad de que un individuo supiera más de la lectura y la escritura que de otra actividad cualquiera. Sólo en la época de Platón en la antigua Grecia, más de tres siglos después de la introducción del alfabeto griego, se trascendió esta etapa y la escritura finalmente fue difundida entre la población griega e interiorizada lo suficiente para afectar los procesos de pensamiento de una manera general (Havelock, 1963).

Las propiedades físicas de los primeros materiales para escribir estimulaban la conservación de la cultura de la escritura (*véase* Clanchy, 1979, pp. 88-115, sobre "The tecnnology of writing"). En lugar del papel hecho a máquina de superficie uniforme y los bolígrafos relativamente durables, el escritor antiguo contaba con un equipo tecnológico más di-

fácil de manejar. Sus superficies para escribir eran ladrillos de arcilla húmeda, pieles de animales (pergamino, vitela) raspadas para quitarles la grasa y el pelo, a menudo alisadas con piedra pómez y blanqueadas con yeso, frecuentemente reprocesados mediante la eliminación de un texto anterior (palimpsestos). O bien, disponía de la corteza de árboles, el papiro (mejor que la mayoría de las superficies, pero aún áspero según los criterios de la alta tecnología), hojas secas u otra vegetación, cera aplicada en capas a tablillas de madera, a menudo unidos para formar dípticos usados en un cinturón (estas tablillas de cera se utilizaban para hacer apuntes y, cuando se deseaba usarlas nuevamente, bastaba con alisar la cera), varas de madera (Clanchy, 1979, p. 95), y otras superficies de madera y piedra de diferentes tipos. No había papelerías en la esquina que vendieran cuadernos. No había papel. Como herramientas de inscripción, los escribientes tenían varias clases de estilos, plumas de ganso, que había que hender y aguzar una y otra vez con lo que aún llamamos "cortaplumas", pinceles (particularmente en Asia oriental), u otros diversos instrumentos para grabar las superficies o extender las tintas o pinturas. Las tintas líquidas se mezclaban de diversas maneras y se preparaban para el uso en cuernos bovinos huecos (tinteros de cuerno) o en otros receptáculos resistentes al ácido; asimismo, por lo común en el Asia oriental, los pinceles se mojaban y retocaban en bloques de tintas, secos, como se hace en la pintura de acuarela.

Se necesitaban habilidades mecánicas especiales para manipular tales materiales de escritura, y no todos los "escritores" las tenían adecuadamente desarrolladas para dedicarse a esta actividad durante mucho tiempo. El papel hizo la escritura físicamente más fácil. Sin embargo, el papel —fabricado en China probablemente en el siglo II a. de C. y extendido por los árabes hasta el Oriente Medio aproximadamente en el siglo VIII de la era cristiana— se fabricó por primera vez en Europa apenas en el siglo XII.

Los arcaicos hábitos mentales orales de pensar en voz alta propician el dictado, pero también lo hacía el estado de la tecnología de la escritura. En el acto físico de escribir, afirma en la Edad Media el inglés Orderic Vitalis, "todo el cuerpo participa" (Clanchy, 1979, p. 90). A través de la Edad Media europea, los autores a menudo contrataban amanuenses. Por supuesto, la composición por escrito —la hilación escrita de los pensamientos, particularmente en composiciones más breves— se practicaba en cierta medida desde la antigüedad; sin embargo, en las distintas culturas su empleo en obras literarias y otros escritos extensos llegó a generalizarse en distintas épocas. No era muy conocida aún en la Inglaterra del siglo XI; y cuando se aplicaba, incluso en este periodo tan tardío, podía llevarse a cabo en un marco psicológico tan oral que nos resulte difícil de imaginar. En el siglo XI, Eadmer de St. Albans afirma que, al escribir, tenía la impresión de estar dictándose así mismo

(Clanchy, 1979, p. 218). Santo Tomás de Aquino, que escribía sus propios manuscristos, organiza su *Summa theologica* con una estructura casi oral: cada apartado o "cuestión" empieza con una relación de objeciones contra el punto de vista que será adoptado por el autor; luego expone su opinión, y finalmente responde a las objeciones en orden. De igual manera, un poeta antiguo escribía un poema imaginándose su declamación frente a un público. Casi ninguno de los novelistas actuales escriben una novela imaginándose su declamación en voz alta, aunque se preocupen por darle un matiz exquisito a los efectos sonoros de las palabras. El conocimiento avanzado de la escritura propicia la composición verdaderamente escrita, en la cual el autor compone un texto que es precisamente un texto, concentra sus palabras sobre el papel. Esto proporciona al pensamiento perfiles distintos de los que posee el pensamiento que se produce oralmente. Más adelante discutiremos (mejor dicho, escribiremos) con más detalles sobre los importantes efectos que tiene el conocimiento de la escritura en los procesos del pensar.

De la memoria a los registros escritos

Mucho después de que una cultura comienza a utilizar la escritura, es posible que todavía no se confíe mucho en ella. Una persona escolarizada de nuestros días por lo general supone que los escritos tienen mayor fuerza que las palabras habladas como evidencia de una situación pasada hace mucho, especialmente en la sala de justicia. Las culturas más antiguas que conocían la escritura pero no la habían interiorizado de modo tan completo, a menudo consideraban exactamente lo contrario. El grado de credibilidad atribuido a los registros escritos indudablemente variaba de una cultura a otra, pero el minucioso estudio histórico de casos particulares hecho por Clanchy del uso de la escritura para propósitos administrativos prácticos en la Inglaterra de los siglos XI y XII (1979), proporciona una clara muestra de la medida en que el lenguaje oral puede aún subsistir en el lenguaje escrito, incluso en un medio administrativo.

En el periodo que analiza, Clanchy descubre que los "documentos no inspiraban confianza en seguida" (Clanchy, 1979, p. 230). Fue preciso persuadir a la gente de que la escritura mejoraba lo bastante los viejos métodos orales para justificar todos los gastos y fastidiosas técnicas que implicaba. Antes del uso de documentos, comúnmente se utilizaba el testimonio colectivo oral para fijar, por ejemplo, la edad de los herederos feudales. Para poner fin a una disputa en 1127, tocante a si los derechos de aduana del puerto de Sandwich correspondían a la Abadía de San Agustín en Canterbury o a la Iglesia de Cristo, se eligió un jurado integrado por doce hombres de Dover y doce de Sandwich, "personas mayores, maduras y sabias que dieran un buen testimonio". Cada

uno de ellos declaró que, según "he sabido por mis antepasados, y he visto y oído desde mi juventud", los tributos pertenecían a la Iglesia de Cristo (Clanchy, 1979, pp. 232-233). Estaban acordándose públicamente de lo que otros habían recordado antes que ellos.

Los testigos eran *prima facie* más creíbles que los textos, porque era posible cuestionarlos y obligarlos a defender sus afirmaciones, mientras con los textos esto no podía hacerse (esta, como se recordará, fue precisamente una de las objeciones de Platón contra la escritura). Los métodos notariales para dar validez a los documentos se comprometen a integrar los mecanismos de autenticidad en los textos escritos. Sin embargo, se desarrollan tardíamente en las culturas que conocen la escritura y mucho más tarde en Inglaterra que en Italia (Clanchy, 1979, pp. 235-236). Los documentos escritos mismos a menudo se autenticaban no por escrito sino mediante objetos simbólicos como un cuchillo, ligado al documento por una correa de pergamino; (Clanchy, 1979, p. 24). En efecto, los objetos simbólicos solos podían servir de instrumentos para la transferencia de propiedades. En *ca* 1130, Thomas de Muschamps traspasó sus propiedades de Hetherslaw a los monjes de Durham ofreciendo su espada sobre un altar (Clanchy, 1979, p. 25). Incluso después del *Domesday Book** (1085-1086) y del aumento consiguiente en la documentación escrita, la historia acerca del conde Warrenne muestra cómo el antiguo sistema oral del pensamiento aún persistía: ante los jueces, en procedimientos *quo warranto* bajo Eduardo I (su reinó comprende los años 1272-1306), el conde Warrenne no presentó una cédula sino "una antigua y oxidada espada", haciendo protestas de que sus antepasados habían venido con Guillermo el Conquistador para ocupar Inglaterra por medio de la espada, y que él defendería sus tierras con ella. Clanchy señala (1979, pp. 21-22) que la historia resulta algo dudosa debido a ciertas incongruencias, pero señala también que su persistencia da fe de un sistema anterior de pensamiento familiarizado con el valor testimonial de los obsequios simbólicos.

Las primeras cédulas que certifican la posesión de tierra en Inglaterra originalmente ni siquiera se fechaban (1979, pp. 231, 236-241), tal vez por toda una variedad de motivos. Según Clanchy, acaso el de mayor peso haya sido que el "fechar obligaba al que escribía a expresar una opinión respecto a su lugar en el tiempo" (1979, p. 238), lo cual le exigía elegir un punto de referencia. ¿Cuál punto? ¿Había de ubicar el documento con referencia a la creación del mundo? ¿A la crucifixión? ¿Al nacimiento de Cristo? Los papas fechaban los documentos de esta manera, a partir del nacimiento de Cristo; sin embargo, ¿resultaba presuntuoso fechar un documento secular del mismo modo que lo hacían los papas? Hoy en día, en las culturas de alta tecnología, todo mundo

* Registro de empadronamiento de tierras.

vive cotidianamente dentro de un marco de tiempo computado, reforzado por millones de calendarios impresos, relojes de pared y de pulso. En la Inglaterra del siglo XII, no había relojes de pared ni de pulso ni calendarios para la pared o el escritorio.

Antes de que la escritura se interiorizara profundamente mediante la imprenta, la gente no consideraba que estuviera situada, en todo momento de sus vidas, dentro de un tiempo computado abstracto de cualquier tipo. Parece poco probable que la mayoría de las personas en la Europa occidental del medievo o incluso del Renacimiento hubiera sabido habitualmente en qué año vivían, a partir del nacimiento de Cristo o de otro punto cualquiera en el pasado. ¿Por qué tenían que saberlo? La indecisión en cuanto al punto desde el cual debían hacerse los cálculos comprueba la trivialidad de la cuestión. En una cultura sin periódicos u otro material fechado regularmente que dejara una huella en la conciencia, ¿qué sentido tendría para la mayoría de las personas saber en qué año vivían? El número abstracto del calendario no estaría relacionado con nada en la vida real. La mayoría de las personas no sabía —y nunca trataba siquiera de descubrir— en qué año había nacido.

Asimismo, las cédulas se acompañaban invariablemente de alguna manera con los obsequios simbólicos, como cuchillos o espadas. Éstos podían identificarse por su apariencia. Y, en efecto, era muy común que las cédulas se falsificaran para darles la apariencia (por equivocada que fuera) que una corte consideraba apropiada (Clanchy, 1979, p. 249, citando a P. H. Sawyer). "Los falsificadores", señala Clanchy, no eran "descarriados ocasionales en las periferias de la práctica legal" sino "expertos arraigados en el centro de la cultura literaria e intelectual del siglo XII". De las 164 cédulas existentes de Eduardo *el Confesor*, sin duda 44 son falsificadas, sólo 64 son incuestionablemente auténticas, y no puede determinarse si el resto son legales o no.

Los errores comprobables que se derivan de los procedimientos económicos y jurídicos aún radicalmente orales referidos por Clanchy son mínimos porque el pasado más extenso era en su mayor parte inaccesible a la conciencia. "La verdad recordada era...flexible y estaba al día" (Clanchy, 1979, p. 233). Como se ha visto en los casos de la Nigeria y Ghana modernas (Goody y Watt, 1968, pp. 31-34), en una economía oral de pensamiento, los asuntos del pasado que no tuvieran cierta relación con el presente por lo regular caían en el olvido. La ley de la costumbre, sin vínculos con un material caído en desuso, estaba automáticamente siempre al día y por lo tanto era actual, hecho que, paradójicamente, hace que la ley de la costumbre parezca inevitable y por ello muy vieja (*cfr.* Clanchy, 1979, p. 233). Las personas cuya visión del mundo ha sido moldeada por un grado elevado de escolarización, tienen que recordar que en las culturas funcionalmente orales el pasado no se considera como un terreno categorizado, acribillado con "hechos"

o partes de información cuestionables y verificables. El pasado es dominio de los antepasados, fuente resonante de una conciencia renovadora de la existencia actual, que en sí misma tampoco constituye un terreno categorizado. El lenguaje oral no conoce las listas, las gráficas ni las ilustraciones.

Goody (1977, pp. 52-111) examina en detalle la significación intelectual de los cuadros y los listados, de los cuales el calendario constituye un ejemplo. La escritura hace posible tal aparato. En efecto, la escritura en cierto sentido fue inventada principalmente para elaborar algo parecido al listado: la mayor parte, por mucho, de la escritura más temprana que conocemos, la grafía cuneiforme de los sumerios —cuyas primeras manifestaciones datan aproximadamente del año 3500 a. de C.— se utilizaba para hacer cuentas. Las culturas orales primarias por lo general colocan su equivalente de los listados en las narraciones, como el catálogo de navíos y capitanes en la *Ilíada* (ii. 461-879): no se trata de un recuento exacto, sino de un despliegue operativo en un relato acerca de una guerra. En el texto de la Tora, que puso por escrito formas de pensar aún básicamente orales, el equivalente de la geografía (el establecimiento de la relación entre un lugar y otro) se integra en una narración formularia de acciones (Números, 33: 16 *ss.*): "Y partidos del desierto de Sinaí, asentaron en Kibroth-hataava. Y partidos de Kibroth-hataava asentaron en Haseroth. Y partidos de Haseroth, asentaron en Ritma...", y así sucesivamente, en muchos versos más. Incluso las genealogías que provienen de una tradición de características marcadamente orales resultan, de hecho, generalmente narrativas. En lugar de una recitación de nombres, encontramos una secuencia de "engendró", de afirmaciones de lo que alguien hizo: "e Irad engendró a Mehujael, y Mehujael engendró a Methujael, y Methujael engendró a Lamech" (Génesis, 4: 18). Este tipo de agregación proviene en parte de la tendencia oral a utilizar fórmulas, en parte del gusto mnemotécnico oral de aprovechar el equilibrio (la repetición de sujeto-predicado-objeto produce un esquema que facilita el recuerdo, lo que una mera secuencia de nombres no tendría), en parte de la propensión oral a la redundancia (cada persona se menciona dos veces, como el que engendra y como el engendrado), y en parte de la costumbre oral de narrar antes que simplemente yuxtaponer (las personas no se encuentran inmóviles, como cuando la policía alinea a los delincuentes uno junto al otro para identificarlos, sino que están haciendo algo, a saber: engendrando).

Estos pasajes bíblicos son, claro está, registros escritos, pero nacen de una sensibilidad y tradición constituidas oralmente. No se les considera como cosas, sino como reconstituciones de sucesos en el tiempo. Las secuencias presentadas oralmente siempre son incidentes en el tiempo, imposibles de "examinar", porque no se presentan visualmente sino que son, antes bien, articulaciones sonoras. En una cultura oral primaria o

en una cultura con características orales muy marcadas, incluso las genealogías no resultan "listas" de datos sino más bien la "memoria de canciones cantadas". Los textos parecen cosas, inmovilizados en el espacio visual, sujetos a lo que Goody llama un "análisis a la inversa" (1977, pp. 49-50). Goody muestra en detalle cómo, cuando los antropólogos exponen sobre una superficie escrita o impresa listas de varios artículos hallados en los mitos orales (tribus, regiones de la tierra, tipos de viento, y así sucesivamente), en realidad deforman el mundo mental en el cual los mitos tienen su existencia propia. La satisfacción que proporcionan los mitos en esencia no es "coherente" de un modo tabular.

Por supuesto, las listas del tipo tratado por Goody son útiles si tenemos una conciencia reflexiva de la deformación que inevitablemente producen. La presentación visual del material articulado de manera verbal en el espacio posee su propia economía particular, sus propias leyes de movimiento y estructura. En las diversas grafías del mundo, los textos se leen divergentemente de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo, o en todas estas formas al mismo tiempo, como en la escritura bustrófedon, pero en ningún lugar, hasta donde se sabe, de abajo hacia arriba. Los textos asimilan el enunciado al cuerpo humano. Introducen un concepto para "cabezas" en las acumulaciones del saber: "capítulo" se deriva de *caput* en latín, que significa "cabeza" (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen "cabezas", sino también "pies", para las notas de pie de página. Las referencias remiten a lo que se encuentra "arriba" y "abajo" en un texto cuando se quiere especificar algo varias páginas atrás o adelante. La significación de lo vertical y lo horizontal en los textos merece un estudio formal. Kerckhove (1981, pp. 10-11 en "pruebas") sugiere que el notable crecimiento del hemisferio izquierdo determinó el rumbo en la temprana escritura griega, primero de derecha a izquierda; luego con el movimiento bustrófedon (del tipo "arado de buey": una línea hacia la derecha y luego un giro en la siguiente línea, hacia la izquierda; las letras se invierten según la dirección de la línea); al estilo *stoichedon* (líneas verticales), y finalmente a un movimiento definitivo de izquierda a derecha sobre una línea horizontal. Todo esto conforma un mundo de distribuciones bastante distinto de cualquier manifestación de la sensibilidad oral, que no tiene manera de operar con "cabezas" u organización verbal lineal. En todo el mundo, el alfabeto, este reductor despiadadamente eficaz del sonido al espacio, está obligado a prestar servicio directo para establecer las nuevas secuencias definidas en el espacio: los artículos se marcan *a, b, c,* y así sucesivamente, para indicar su orden, y aun los poemas, en los primeros días de la escritura, se componen siguiendo el orden del alfabeto con la primera letra de la primera palabra de las líneas sucesivas. El alfabeto como simple serie de letras constituye un vínculo fundamental entre la mnemotecnia oral y la escolarizada: por lo general la secuencia, de las letras del alfabe-

to se aprende de memoria de manera oral y luego se utiliza para la recuperación, en gran medida visual, de material, a manera de índices.

Las gráficas, que no sólo disponen los elementos del pensamiento en una línea clasificatoria sino simultáneamente en órdenes horizontales y varios en zig-zag, representan un marco de pensamiento más apartado aún que los listados en relación con los procesos intelectuales orales que, se supone, tales gráficas representan. El extenso uso de listados y particularmente de gráficas, tan común en nuestras culturas de avanzada tecnología, es resultado no sólo de la escritura, sino de la profunda interiorización de lo impreso (Ong, 1958b, pp. 307-318 *et passim*), la cual pone en práctica el uso de listas de palabras, esquemáticas y fijas, y otras aplicaciones informativas del espacio neutral, mucho más allá de cualquier posibilidad en una cultura con conocimiento de la escritura.

ALGUNAS DINÁMICAS DE LA TEXTUALIDAD

La condición de las palabras en un texto es totalmente distinta de su condición en el discurso hablado. Aunque se refieran a sonidos y no tengan sentido a menos que puedan relacionarse —externamente o en la imaginación— con los sonidos o, más precisamente, los fonemas que codifican, las palabras escritas quedan aisladas del contexto más pleno dentro del cual las palabras habladas cobran vida. La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida u otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras. Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal. Nunca surgen solas, en un mero contexto de palabras.

Sin embargo, las palabras se encuentran solas en un texto. Es más, al componer un texto, al "escribir" algo, el que produce el enunciado por escrito también está solo. La escritura es una operación solipsista. Estoy escribiendo un libro que espero sea leído por cientos de miles de personas, de manera que debo aislarme de todos. Mientras escribo el presente libro, he dejado dicho que no estoy durante horas y días, de modo que nadie, incluso personas que probablemente leerán el libro, pueda interrumpir mi soledad.

En un texto incluso las palabras que están ahí carecen de sus cualidades fonéticas plenas. En el habla oral, una palabra debe producirse con una u otra entonación o tono de voz: enérgica, excitada, sosegada, irritada, resignada o como sea. Es imposible pronunciar oralmente una palabra sin entonación alguna. En un texto, la puntuación puede señalar el tono en un grado mínimo: un signo de interrogación o una coma, por

ejemplo, generalmente requieren que la voz se eleve un poco. La tradición de la escritura, adoptada y adaptada por experimentados críticos, también puede aportar algunos indicios extratextuales de las entonaciones, aunque no totalmente. Los actores pasan horas diciendo cómo pronunciar en realidad las palabras del texto que tienen frente a sí. Un pasaje dado puede ser recitado por un actor con gran sonoridad; por otro, con un susurro.

No sólo los lectores, sino también el escritor, carecen del contexto extratextual. La falta de un contexto comprobable es lo que normalmente hace mucho más penosa la actividad de la escritura que una presentación oral ante un público real. "El público del escritor siempre es imaginario" (Ong, 1977, pp. 53-81). El escritor debe crear un papel que pueda ser desempeñado por los lectores ausentes y a menudo desconocidos. Aun al escribir a un amigo íntimo, tengo que crear una disposición anímica para él, a la cual él debe amoldarse. El lector también tiene que crear al escritor. Cuando mi amigo lea mi carta, es posible que me encuentre en un estado de ánimo enteramente distinto de cuando la escribí. En efecto, es muy posible que haya yo muerto. Para que un texto comunique su mensaje, no importa si el autor está muerto o vivo. La mayoría de los libros existentes hoy en día fueron escritos por personas muertas ya, La articulación hablada sólo es producida por los vivos.

Incluso en un diario personal dirigido a mí mismo, tengo que crear al destinatario. De hecho, el diario requiere, en cierta forma, de la invención máxima de la persona que habla y de aquella a la cual se dirige. La escritura siempre es una especie de imitación del habla; y en un diario, por lo tanto, finjo estar hablando conmigo mismo. Pero nunca hablo así cuando me refiero a mí mismo. Ni podría hacerlo sin la escritura o, de hecho, sin la imprenta. El diario personal es una forma literaria muy tardía, de hecho desconocida hasta el siglo XVII (Boerner, 1969). La clase de arrobamientos verbales solipsistas que implica son un producto de la conciencia como ha sido moldeada por la cultura de lo impreso. ¿Y para cuál "yo" estoy escribiendo? ¿El yo de ahora? ¿Cómo creo que seré dentro de diez años? ¿Cómo espero ser? ¿Para mí mismo cómo me imagino o cómo espero que los demás me imaginen? Preguntas tales como éstas pueden colmar y colmar de angustias a los redactores de diarios y con bastante frecuencia conducen a la interrupción de los diarios. El escritor no puede vivir ya con su ficción.

Las formas en las cuales los lectores son imaginados representa la parte oculta de la historia literaria; la parte superior es la historia de los géneros y el manejo de los personajes y la trama. Los primeros sistemas de escritura proporcionan recursos al lector para situarse imaginariamente. Presenta material filosófico en diálogos, como los del Sócrates de Platón, que el lector puede imaginarse estar escuchando. O debe figurarse que los episodios son contados a un público vivo durante un periodo de días.

Más tarde, en la Edad Media, la escritura presenta textos filosóficos y teológicos a manera de objeciones y respuestas, de manera que el lector puede imaginarse un debate total. Boccaccio y Chaucer presentan al lector grupos ficticios de hombres y mujeres contándose historias unos a otros, es decir, un relato principal, de modo que el lector puede simular que forma parte del grupo oyente. Pero, ¿quién le cuenta a quién en *Pride and Prejudice, Le Rouge et le noir* o *Adam Bede*? Los novelistas del siglo XIX repiten tímidamente "querido lector" una y otra vez, para recordarse a sí mismos que no están contando una historia sino escribiendo un relato en el cual tanto el autor como el lector tienen dificultades para ubicarse. La psicodinámica de la escritura maduró muy lentamente en la narración.

¿Y cómo ha de comprenderse al lector de *Finnegans' Wake*? Sólo como un lector. Pero de una especie imaginaria especial. La mayoría de los lectores en inglés no pueden o no quieren convertirse en la clase especial de lector que Joyce exige. Algunos toman cursos universitarios para aprender cómo imaginarse a sí mismos, *a la* Joyce. A pesar de que su texto es muy oral en el sentido de que se lee bien en voz alta, la voz y su oyente no caben en ningún marco concebible de la vida real, sino únicamente en el marco imaginario de *Finnegans' Wake*, que sólo resulta concebible por la escritura y lo impreso que lo han precedido. *Finnegans' Wake* es una obra escrita, pero destinada a la impresión: con su ortografía y usos idiosincrásicos de las palabras, sería virtualmente imposible reproducirla con precisión mediante copias escritas a mano. Aquí no hay mímesis en el sentido aristotéliano, salvo irónicamente. La escritura es de hecho la tierra fértil de la ironía, y cuanto más perdurable sea la tradición de la escritura (y de lo impreso), más vigoroso será el crecimiento de la ironía (Ong, 1971, pp. 272-302).

DISTANCIA, PRECISIÓN, "GRAFOLECTOS" Y MAGNOS VOCABULARIOS

El distanciamiento que produce la escritura da lugar a una nueva clase de precisión en la articulación verbal, al apartarla del rico pero caótico contexto existencial de gran parte de la expresión oral. Las realizaciones orales pueden ser impresionantes en su grandilocuencia y sabiduría de la comunidad, ya sean prolijas, como en la narración formal, o breves y apotegmáticas, como en los proverbios. Con todo, la sabiduría está relacionada con un contexto social total y relativamente inviolable. El lenguaje y el pensamiento que se producen no se distinguen por su precisión analítica.

Por supuesto, todo lenguaje y pensamiento es hasta cierto punto analítico: descompone el continuo compacto de la experiencia, la "enorme floreciente y ruidosa confusión" de William James, en partes más o menos separadas, en segmentos significativos. Empero, las palabras escritas agudizan el análisis, pues se exige más de las palabras individuales. Para darse a entender claramente sin ademanes, sin expresión facial, sin entonación, sin un oyente real, uno tiene que prever juiciosamente todos los posibles significados que un enunciado puede tener para cualquier lector posible en cualquier situación concebible, y se debe hacer que el lenguaje funcione a fin de expresarse con claridad por sí mismo, sin contexto existencial alguno. La necesidad de esta exquisita formalidad hace de la escritura la penosa labor que comúnmente es.

Lo que Goody (1977, p. 128) llama "análisis a la inversa" permite en la escritura eliminar incongruencias (Goody, 1977, pp. 49-50), elegir palabras con una selección reflexiva que dota a los pensamientos y las palabras de nuevos recursos de discriminación. En una cultura oral, el flujo de las palabras, el correspondiente flujo de pensamiento, la *copia* defendida en Europa por los retóricos desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, tiende a manejar las discrepancias falseándolas —en este caso, la etimología resulta reveladora: *glossa*, lengua, producirlas "con la lengua". En la escritura, las palabras, una vez "articuladas", exteriorizadas, plasmadas en la superficie, pueden eliminarse, borrarse, cambiarse. No existe ningún equivalente de esto en una producción oral, ninguna manera de borrar una palabra pronunciada: las correcciones no eliminan un desacierto o un error, sino meramente lo complementan con negaciones y enmiendas. El *bricolage* o creación a partir de elementos heteróclitos que Lévi-Strauss (1966 y 1970) considera característico de las normas de pensamientos "primitivas" o "salvajes" puede considerarse aquí como producto de la situación intelectual oral. En la presentación oral, las correcciones suelen resultar contraproducentes, hacer poco convincente al orador. Por eso se las reduce al mínimo o se las evita del todo. Al escribir, las correcciones pueden ser enormemente provechosas, pues ¿cómo sabrá el lector que se han hecho siquiera?

Por supuesto, una vez que la sensibilidad, producida caligráficamente, para la precisión y la exactitud analítica es interiorizada, puede retroalimentarse a su vez en el habla, y eso es lo que sucede. Aunque el pensamiento de Platón se expresaba en forma de diálogo, su exquisita precisión se debe a los efectos de la escritura en los procesos intelectuales, pues los diálogos de hecho son textos escritos. A través de un texto escrito presentado en forma de diálogo, avanzan de manera dialéctica hacia el esclarecimiento analítico de temas que Sócrates y Platón heredaron de manera más "totalizada", ajena al análisis, narrativa y oral.

En *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato* (1978a), Havelock analiza el movimiento que la obra de Platón llevó a su culminación. Nada de la concentración analítica de Platón sobre un concepto abstracto de la justicia puede hallarse en ninguna de las culturas meramente orales en que se conocen. Asimismo, la devasta-

dora precisión sobre los temas y las debilidades de sus adversarios en los discursos de Cicerón es la obra de una mente escolarizada, aunque sabemos que Cicerón no escribía sus discursos antes de pronunciarlos; los textos que han llegado hasta nosotros fueron escritos después de pronunciarlos (Ong, 1967b, pp. 56-57). Los debates orales refinadamente analíticos de las universidades medievales y de la tradición escolástica posterior, hasta entrado el presente siglo (Ong, 1981, pp. 137-138), fueron el producto de espíritus forjados por la escritura, la lectura y el comentario de textos, oralmente y por escrito.

Mediante la separación del conocedor y lo conocido (Havelock, 1963), la escritura posibilita una introspección cada vez más articulada, lo cual abre la psique como nunca antes, no sólo frente al mundo objetivo externo (bastante distinto de ella misma), sino también ante el yo interior, al cual se contrapone el mundo objetivo. La escritura hace posibles las grandes tradiciones religiosas introspectivas como el budismo, el judaísmo, el cristianismo y el Islam. Todas ellas poseen textos sagrados. Los antiguos griegos y romanos conocían la escritura y la utilizaban, particularmente los griegos, para elaborar el conocimiento filosófico y científico. Sin embargo, no produjeron textos sagrados comparables con los Vedas, la Biblia o el Corán, y su religión no logró establecerse en los nichos de la psique que la escritura les había abierto. Se volvió sólo un recurso literario y arcaico —de clases provilegiadas— para escritores como Ovidio, y un sistema de usos externos, carente de un significado personal predominante.

En una lengua, la escritura crea códigos distintos de los códigos orales de esa lengua. Basil Bernstein (1974, pp. 134-135, 176, 181, 197-198), hace una distinción entre el "código lingüístico restringido" o "lenguaje público" de los dialectos ingleses de las clases bajas en Gran Bretaña, y el "código lingüístico elaborado" o "lenguaje privado" de los dialectos de clase media y alta. Walt Wolfram (1972) había notado con anterioridad diferencias como las de Bernstein, entre el inglés estadounidense común. El código lingüístico restringido puede ser al menos igualmente expresivo y preciso que el elaborado, dentro de contextos familiares y compartidos por el hablante y el oyente. Sin embargo, si se exige expresividad en un contexto desconocido, el código lingüístico elaborado no basta; un código lingüístico elaborado resulta estrictamente necesario. El restringido evidentemente es de origen y uso en gran medida orales y —como sucede por regla general con el pensamiento y la expresión orales— opera en relación con el contexto, cerca del mundo vital humano: el grupo que Bernstein descubrió utilizando este código estaba formado por mensajeros sin educación primaria. Su manera de expresarse tiene características de fórmula y no coordina los pensamientos mediante una subordinación cuidadosa sino "como cuentas en un marco" (1974, p. 134): sin duda la disposición formularia y acumulati-

va de la cultura oral. El código elaborado se forma con la ayuda imprescindible de la escritura y, para su completa realización, de lo impreso. Los miembros del grupo que Bernstein descubrió utilizando este código provenían de las seis principales escuelas públicas que proporcionan la educación más intensiva en lectura y escritura de la Gran Bretaña (1974, p. 83). Los códigos lingüísticos "restringidos" y "elaborados" de Bernstein podrían reclasificarse como "basados en el lenguaje oral" y "basados en textos", respectivamente. Olson (1977) muestra cómo la oralidad atribuye el significado principalmente al contexto, mientras que la escritura lo concentra en la lengua misma.

La escritura y lo impreso producen clases especiales de dialectos. La mayoría de las lenguas nunca se han puesto por escrito en absoluto, como se ha visto (*supra*, p. 7). No obstante ciertas lenguas o, más correctamente, ciertos dialectos, han practicado extensamente la escritura. En países como Inglaterra, Alemania o Italia (donde confluyen una gran cantidad de dialectos), un lenguaje regional se desarrolló por escrito más que todos los demás por motivos económicos, políticos, religiosos u otros, y con el tiempo se volvió una lengua nacional En Inglaterra este proceso se dio con el dialecto del inglés londinense de clase alta; en Alemania, con el alto alemán (el que se habla desde las tierras altas hasta el sur); en Italia, con el toscano. Aunque es verdad que en el fondo todos ellos eran dialectos regionales o de clases, su *status* como lenguas nacionales controladas por escrito ha hecho de ellos tipos de dialectos o idiomas distintos de aquellos que no se escriben en gran escala. Según señala Guxman (1970, pp. 773-776), una lengua nacional escrita tuvo que haberse aislado de su base dialectal originaria, descartar ciertas formas dialectales y también crear ciertas peculiariddes sintácticas. Haugen (1966, pp. 50-71) bautizó atinadamente como "grafolecto" a este tipo de lengua oficial escrita.

Un grafolecto moderno como el "inglés" (por utilizar el término simple que comúnmente se emplea para referirse a este "grafolecto") ha sido reformado desde hace siglos, primero y con mayor intensidad, aparentemente, por la cancillería de Enrique V (Richardson, 1980); y luego por teóricos, gramáticos y lexicógrafos normativos, entre otros. Se ha plasmado ampliamente en la escritura, en la imprenta y ahora en computadoras, de modo que quienes conocen el "grafolecto" hoy en día pueden fácilmente establecer contacto no sólo con millones de personas, sino también con el pensamiento de siglos pasados, pues los otros dialectos del inglés —como sucede con miles de lenguas extranjeras— son interpretados en el grafolecto. En este sentido, el grafolecto incluye todos los demás dialectos: los explica como ellos mismos no pueden explicarse. El grafolecto lleva el sello de los millones de intelectos que lo han utilizado para compartir su conciencia unos con otros. En él se ha forjado un vocabulario extenso de una magnitud imposible para una lengua oral. El

Webster's Third New International Dictionary (1971) declara en el prefacio que a las 450 mil palabras que incluye podía haber agregado un número "muchas veces" mayor. Si suponemos que "muchas veces" debe significar por lo menos tres, y si redondeamos las cifras, podemos concluir que los editores disponen de un registro aproximado de un millón y medio de palabras impresas en el inglés. Las lenguas y los dialectos orales pueden arreglárselas tal vez con cinco mil palabras o menos.

La riqueza léxica de los grafolectos comienza con la escritura, pero su abundancia se debe a la impresión, ya que los recursos de un grafolecto moderno se encuentran principalmente en los diccionarios. Existen listas limitadas de palabras de varios tipos que datan desde los inicios mismos de la historia de la escritura (Goody, 1977, pp. 74-111); sin embargo, antes del establecimiento definitivo de la imprenta, los diccionarios no se ocupan de hacer una suma global de las palabras usadas en cualquier lengua. Resulta fácil comprender el porqué si se considera lo que implicaría reproducir a mano sólo unas cuantas docenas de copias relativamente fieles del *Webster's Third* o incluso del mucho más reducido *Webster's New Collegiate Dictionary*. Los diccionarios de este tipo se encuentran a años luz de distancia del mundo de las culturas orales. Nada ilustra de manera más impresionante cómo la escritura y lo impreso alteran los estados de la conciencia.

Donde existe un grafolecto, la gramática y el uso "correcto" generalmente se interpretan como la gramática y el uso del grafolecto mismo, sin tomar en consideración los de otros dialectos. Las bases sensoriales del concepto mismo de orden son principalmente visuales (Ong, 1967b, pp. 108, 136-137), y el hecho de que el grafolecto sea escrito o, *a fortiori*, impreso, hace que se le atribuya un poder normativo especial para mantener a la lengua en orden. Sin embargo, cuando además del grafolecto otros dialectos de un idioma dado difieren de la gramática de éste, no son incorrectos: simplemente utilizan una gramática distinta, pues la lengua es una estructura, y resulta imposible emplear una lengua sin gramática. En vista de lo anterior, hoy en día los lingüistas por lo común insisten en que todos los dialectos son iguales en el sentido de que ninguno posee una gramática intrínsecamente más "correcta" que la de otros. No obstante Hirsch (1977, pp. 43-50) establece, además, que en un sentido profundo ningún dialecto, por ejemplo, del inglés, alemán o italiano, cuenta con algo aun remotamente parecido a los recursos del grafolecto. Resulta didácticamente equivocado reiterar que, si los otros dialectos no son "incorrectos", no importa que las personas que los hablan aprendan o no el grafolecto, cuyos recursos coresponden a una magnitud completamente distinta.

Influencias recíprocas: la retórica y los tópicos

En occidente, dos tendencias particulares de la mayor importancia tuvieron su origen en la oralidad y la escritura y dejaron sentir su efecto en la influencia mutua entre una y otra: se trata de la retórica académica y el latín culto.

En su volumen III de la *Oxford History of English Literature*, C. S. Lewis advierte que la "retórica constituye la barrera más grande entre nosotros y nuestros antepasados" (1954, p. 60). Lewis honra la magnitud del tema negándose a tratarlo, a pesar de su abrumadora importancia para la cultura de todas las épocas, por lo menos hasta la del Romanticismo (Ong, 1971, pp. 1-22, 255-283). En sus albores, el estudio de la retórica, que dominaba en todas las culturas occidentales, hasta esa época, constituyó la parte medular de la educación y la cultura de la Antigua Grecia, donde el estudio de la "filosofía", representada por Sócrates, Platón y Aristóteles —y pese a toda su fecundidad subsiguiente— era un elemento relativamente menor en el conjunto de la cultura, que nunca pudo competir con la retórica ni en el número de sus adeptos ni en sus efectos sociales inmediatos (Marrow, 1956, pp. 194-205), como indica la infortunada suerte de Sócrates.

La retórica era, en su raíz, el arte de hablar en público, del discurso oral, de la persuación (retórica forense y deliberativa) o la demostración (retórica "epidíctica"). El griego *rethor* tiene la misma raíz del latín *orator*: "orador". En las teorías elaboradas por Havelock (1963) parecería evidente que, en un sentido muy profundo, la tradición retórica representaba el antiguo mundo oral y la tradición filosófica, las nuevas estructuras caligráficas del pensamiento. Al igual que Platón, C. S. Lewis de hecho volvía inconscientemente la espalda al antiguo mundo oral. A través de los siglos, hasta la época del Romanticismo (cuando el ejercicio de la retórica fue desviado, definitiva aunque no totalmente, de la presentación oral a la escritura), el interés explícito o aun implícito en el estudio y la práctica formales de la retórica es una muestra de la medida en que siguen presentes las huellas de oralidad primaria en una cultura dada (Ong, 1971, pp. 23-103).

Los griegos homéricos y pre-homéricos, como los pueblos orales en general, practicaban el discurso público con gran habilidad mucho antes de que sus facultades fueran reducidas a un "arte", es decir, a un conjunto de principios científicos de organización gradual, que explicaban y promovían los fundamentos de la persuasión verbal. Tal "arte" se presenta en *El arte de la retórica (Technērhetorikē)* de Aristóteles. Las culturas orales, como se ha visto, no pueden tener "artes" de este tipo científicamente organizado. Nadie podía ni puede simplemente recitar de improviso un tratado como *El arte de la retórica* de Aristóteles, como tendría que hacerlo alguien perteneciente a una cultura oral si este tipo de conoci-

miento fuera a ponerse en práctica. Las producciones orales extensas siguen normas más acumulativas y menos analíticas. El "arte" de la retórica, aunque relacionado con el discurso oral, era, al igual que otras "artes", producto de la escritura.

Las personas de una cultura de tecnología avanzada, que se percatan de la gran cantidad de tratados que versan sobre retórica, desde la antigüedad clásica hasta la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de las Luces (*v. gr.* Kennedy, 1980; Murphy, 1974; Howell, 1956, 1971), del interés universal y obsesivo por el tema a través de las épocas y la cantidad de tiempo dedicada a su estudio, de su terminología vasta e intrincada para clasificar los cientos de figuras del lenguaje en griego y latín —*antinomasia* o *pronominatio, paradiastole* o *distinctio, anti-categoria* o *accusatio concertativa,* etc., etc., etc.— (Lanham, 1968; Sonnino, 1968), probablemente opinen: "¡Qué pérdida de tiempo!" sin embargo, para sus primeros descubridores o inventores, los sofistas de la Grecia del siglo v, la retórica era algo maravilloso pues daba una razón de ser a lo que más apreciaban, la presentación oral eficaz y a menudo espectacular; algo que había formado una parte característicamente humana de la existencia del hombre durante épocas, pero que —antes de la escritura— no hubiera podido prepararse o explicarse de modo tan reflexivo.

La retórica conservaba gran parte de la antigua sensibilidad oral para el pensamiento y la expresión, como básicamente agonísticos y formularios. Esto se manifiesta claramente en la enseñanza retórica sobre los "tópicos" (Ong, 1967b, pp. 56-87; 1971, pp. 147-187; Howell, 1956, índice). Con su herencia agonística, el aleccionamiento retórico suponía que el objetivo de casi todo discurso era probar a refutar un punto contra alguna opinión contraria. El desarrollo de un tema era considerado como un proceso de "invención", es decir, de hallar en los argumentos que otros habían explotado siempre, aquéllos que fueran aplicables en cuestión. Se suponía que estos argumentos se encontraban (según Quintiliano) en los "tópicos (*topoi* en griego, *loci* en latín), y a menudo se designaban como los *loci communes* o lugares comunes, pues se creía que proporcionaban argumentos comunes para todo tipo de asuntos.

Por lo menos desde los tiempos de Quintiliano, los *loci communes* se interpretaban en dos sentidos distintos. En primer lugar, se referían a los "fundamentos" de la argumentación, que en la terminología de hoy se les llamaría "divisiones principales", a saber: definición, causa, efecto, oposiciones, semejanzas, y así sucesivamente (la clasificación variaba en extensión según el autor). Si se quería una "demostración" —nosotros simplemente le llamaríamos elaboración del pensamiento— sobre cualquier tema, como la lealtad, el mal, la culpabilidad de un criminal acusado, la amistad, la guerra o lo que fuera, siempre podía encontrarse algo que decir mediante la definición, la atención a las causas, los efectos, las oposiciones y todo lo demás. Estas divisiones principales pueden

llamarse los "lugares comunes analíticos". En segundo lugar, los *loci communes* o lugares comunes se referían a colecciones de refranes (en realidad, fórmulas) sobre varios tópicos —como la lealtad, la decadencia, la amistad o lo que fuera— que podían integrarse en el propio discurso o escrito. En este sentido, los *loci communes* pueden llamarse "lugares comunes acumulativos". Tanto los lugares comunes analíticos como los acumulativos, claro está, mantenían viva la antigua sensibilidad oral para el pensamiento y la expresión esencialmente compuestos de materiales formularios, o bien convencionales, heredados del pasado. Lo anterior no explica la totalidad de la compleja doctrina, ella misma parte integrante del amplio arte de la retórica.

La retórica, por supuesto, es en esencia antitética (Durand, 1960, pp. 451, 453-459), pues el orador habla haciendo frente a adversarios por lo menos implicados. la oratoria posee raíces profundamente agonísticas (Ong, 1967b, pp. 192-222; 1981, pp. 119-148). El desarrollo de la vasta tradición retórica fue característico de Occidente y estuvo relacionado —como causa o efecto, o ambos— con la tendencia entre los griegos y sus epígonos culturales de dar máxima importancia a las oposiciones (en el mundo mental y en el extramental) en contraposición con los hindúes y los chinos, que doctrinariamente reducían su valor (Lloyd, 1966; Oliver, 1971).

Desde la antigüedad griega, el predominio de la retórica en los fundamentos académicos produjo, en todo el mundo escolarizado, la impresión, real aunque a menudo vaga, de que la oratoria era el paradigma de toda expresión verbal, y mantuvo muy en alto el nivel agonístico del discurso mediante criterios actuales. La poesía misma con frecuencia se comparaba con la oratoria "epidíctica" y se consideraba que estaba relacionada fundamentalmente con la alabanza o la censura (como sucede con mucha poesía oral, e incluso escrita, aún hoy en día).

Entrado el siglo XIX, la mayor parte del estilo literario en Occidente fue delineado —de una u otra manera— por la retórica académica, con una excepción notable: el estilo literario de las escritoras. Entre las mujeres que publicaban sus escritos (como lo hicieron muchas de ellas a partir del siglo XVII), casi ninguna había recibido tal entrenamiento. En la época medieval y tiempo después, la educación de las muchachas era a menudo intensiva y producía administradoras eficientes de hogares que a veces comprendían de cincuenta a ochenta personas —lo cual ya era una absorbente tarea— (Markham, 1675, título); sin embargo, esta educación no se adquiría en instituciones académicas, las cuales enseñaban retórica y todas las demás materias en latín. Cuando algunas mujeres comenzaron a asistir a las escuelas durante el siglo XVI, las muchachas no asistían a las principales, con enseñanza del latín, sino a los institutos más nuevos, que utilizaban el idioma vulgar y cuya enseñanza era de tipo práctico (comercio y asuntos domésticos), mientras los colegios más

antiguos —con una instrucción basada en el latín— eran para los hombres que aspiraban a ser clérigos, abogados, médicos, diplomáticos y otros servidores públicos. Las escritoras sin duda recibían la influencia de las obras que habían leído y que pertenecían a la tradición retórica académica basada en el latín; no obstante, ellas mismas normalmente se expresaban con un lenguaje distinto, mucho menos oratorio, lo cual tuvo mucho que ver con el surgimiento de la novela.

INFLUENCIAS RECÍPROCAS: LAS LENGUAS CULTAS

La otra gran influencia que en Occidente hizo sentir su efecto en la estrecha relación entre escrituras y oralidad fue el latín culto, resultado directo de la escritura. Alrededor de los años 550 y 700 d. de C., el latín hablado como lengua vernácula en varias partes de Europa había evolucionado en las primeras manifestaciones del italiano, el español, el catalán, el francés, y las otras lenguas romance. Para el año 700 d. de C., las personas que hablaban estos derivados del latín ya no entendían el antiguo latín escrito, inteligible, quizá, para algunos de sus bisabuelos. Su lengua hablada se había alejado demasiado de sus orígenes. Empero, la educación y con ella la mayor parte del discurso oficial de la Iglesia o el Estado, continuaban produciéndose en latín. En realidad no había alternativa. Europa representaba un embrollo de cientos de idiomas y dialectos, la mayoría de los cuales no se escribe hasta la fecha. Las tribus que hablaban innumerables dialectos germánicos y eslavos, y lenguas no indoeuropeas aún más exóticas —como el magiar, el finlandés y el turco— penetraban en Europa occidental. No había manera de traducir las obras —literarias, científicas, filosóficas, médicas o teológicas— enseñadas en las universidades, al enjambre de dialectos vernáculos orales que a menudo resultaban muy distintos y mutuamente ininteligibles entre poblaciones separadas quizá sólo por cincuenta millas. Hasta que uno u otro dialecto llegaba a dominar lo bastante por motivos económicos o de otro tipo para ganar nuevos hablantes incluso de otras regiones dialectales (como el dialecto de la región central del Este en Inglaterra, o el *Hochdeutsch* en Alemania), el único sistema práctico era enseñar el latín al limitado número de muchachos que iban a la escuela. Así pues, otrora una lengua materna, el latín se volvió una lengua escolar exclusivamente, hablada no sólo en el aula sino también en todas las esferas según las premisas de la escuela (al menos en principio, porque de hecho no siempre ocurría así). Por dictado de los estatutos escolares, el latín se había convertido en latín culto, una lengua dominada completamente por la escritura, mientras los nuevos idiomas vernáculos romances derivaron del latín del mismo modo que siempre se desarrollaban las lenguas: oralmente. El latín sufrió una división entre el sonido y la vista.

Por basarse en lo académico, terreno totalmente masculino —salvo casos tan extraños que no vale la pena mencionar—, el latín culto tenía otro aspecto en común con la retórica, además de su origen clásico. Por mucho más de mil años, estuvo vinculado con el sexo, una lengua escrita y hablada únicamente por varones, aprendida fuera del hogar en un medio tribal que de hecho era la esfera del rito masculino de la pubertad, con todo y castigos físicos y otras clases de penitencias impuestas deliberadamente (Ong, 1971, pp. 113-141; 1981, pp. 119-148). No tenía vínculo directo alguno con el inconsciente de nadie, del tipo que siempre tienen las lenguas maternas, aprendidas en la infancia.

El latín culto se relacionaba con la oralidad y el conocimiento de la escritura, sin embargo, de maneras paradójicas. Por una parte, como se acaba de notar, era una lengua dominada por la escritura. De los millones que la hablaron durante los siguientes 1 400 años, todos ellos podían también escribirla. No había hablantes meramente orales. No obstante, el dominio escrito del latín culto no impedía una afinidad con la oralidad. Paradójicamente, el aspecto textual —que mantenía al latín arraigado en la antigüedad clásica— conservaba, en consecuencia, también sus raíces de oralidad, pues el ideal clásico de la educación no había sido producir a un escritor eficaz sino al *rhetor*, al *orator*, al orador. La gramática del latín culto provenía de este antiguo mundo oral y también su vocabulario básico, aunque, como sucede con todas las lenguas vivas, incorporó miles de palabras nuevas a través de los siglos.

Falto de los balbuceos infantiles, aislado de la más tierna edad de la infancia, donde se hallan las raíces psíquicas más profundas del lenguaje, sin ser primer lengua para ninguno de quienes lo hablaban, pronunciado en toda Europa de modos a menudo mutuamente ininteligibles, pero escrito siempre de la misma manera, el latín culto constituía una ejemplificación sorprendente del poder de la escritura para aislar el discurso y de la productividad inigualada de tal aislamiento. La escritura, como se ha visto antes, sirve para separar y distanciar al conocedor de lo conocido y, por ende, para establecer la objetividad. Se ha sugerido (Ong, 1977, pp. 24-29) que el latín culto produce una objetividad aún mayor mediante la instauración del conocimiento en un medio apartado de las profundidades cargadas de emociones de nuestra lengua materna, reduciendo de este modo la interferencia del mundo vital humano y posibilitando el reino extraordinariamente abstracto del escolasticismo medieval y de la nueva ciencia matemática moderna que siguió a la experiencia escolástica. Sin el latín culto, parece que la ciencia moderna se hubiera puesto en marcha con mayor dificultad, si es que se puso en marcha. La ciencia moderna creció en suelo latino, pues los filósofos y científicos, hasta el tiempo de Sir Isaac Newton, comúnmente escribían y elaboraban sus pensamientos abstractos en latín.

La influencia recíproca entre una lengua como el latín culto, domina-

da por la escritura, y los diversos dialectos vernáculos (lengua maternas) aún está lejos de comprenderse por completo. No hay manera de simplemente "traducir" un idioma como el latín culto a otros como los vernáculos. La traducción era transformación. La influencia recíproca producía todo tipo de resultados especiales. Bäuml (1980, p. 264) llama la atención, por ejemplo, sobre algunos de los efectos causados cuando las metáforas de un latín conscientemente metafórico se trasladaban a lenguas maternas menos metaforizadas.

Durante este periodo, otras lenguas masculinas dominadas por la escritura se desarrollaron en Europa y Asia, donde considerables poblaciones escolarizadas querían compartir una herencia intelectual común. Contemporáneos del latín culto eran el hebreo rabínico, el árabe clásico, el sánscrito y el chino clásico, con el griego bizantino como sexta lengua, definitivamente una lengua mucho menos culta pues el griego vernáculo mantenía un estrecho contacto con ella (Ong, 1977, pp. 28-34). Todas estas lenguas ya no se usaban como lenguas maternas (es decir, en el sentido directo, o sea que las madres ya no las utilizaban para criar a los niños). No eran primeros idiomas para ningún individuo, se controlaban únicamente por la escritura, eran hablados sólo por hombres (con algunas excepciones sin importancia, aunque quizá había más en el caso del chino clásico que en los otros), y los hablaban sólo los que sabían escribirlos y quienes de hecho los habían aprendido originalmente mediante el uso de la escritura. Tales lenguas ya no existen, y hoy en día resulta difícil comprender su antigua fuerza. Todos los idiomas utilizados para el discurso culto en la actualidad también son lenguas maternas (o, en el caso del árabe, están integrando las lenguas maternas cada vez más a ellas). Nada muestra de manera más convincente que esta desaparición de la lengua dominada por la escritura, cómo esta última está perdiendo irremediablemente su antiguo monopolio de poder (aunque no su importancia) en el mundo actual.

La persistencia de la oralidad

Como indican las relaciones paradójicas de la oralidad y la escritura en la retórica y el latín culto, la transición de la oralidad a la escritura fue lenta (Ong, 1967b, pp. 53-87; 1971, pp. 23-48). En la Edad Media, los textos se utilizaban mucho más que en la antigua Grecia y Roma, los profesores disertaban sobre textos en las universidades, y sin embargo nunca ponían a prueba por escrito los conocimientos o la habilidad intelectual, sino siempre por medio del debate oral, costumbre que siguió practicándose de manera cada vez más disminuidas hasta el siglo XIX y que hoy en día aún sobrevive como vestigio en la sustentación de la tesis doctoral, en los lugares (cada vez menos) donde esto se acostumbra. A pesar de que el humanismo del Renacimiento inventó el moderno saber textual y dirigió el desarrollo de la impresión con tipos, también prestó oídos otra vez a la antigüedad y así imbuyó nueva vida a la oralidad. El estilo del inglés utilizado en el periodo de los Tudor (Ong, 1971, pp. 2347) e incluso mucho más tarde, conservaba muchas características del lenguaje oral en su uso de epítetos, equilibrio, antítesis, estructuras formularias y elementos de lugares comunes. Lo mismo sucedía con los estilos literarios europeos en general.

En la Antigüedad clásica occidental, se daba por sentado que un texto escrito valioso debía y merecía leerse en voz alta, y la práctica de leer los textos en voz alta continuó, comúmente con muchas variaciones, a través del siglo XIX (Balogh, 1926). Esta práctica tuvo un fuerte influjo en el estilo literario desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes (Balogh, 1926; Crosby, 1936; Nelson, 1976-1977; Ahern, 1982). Añorando todavía la antigua oralidad, el siglo XIX creó concursos de "oratoria" que intentaban volver a un estado prístino los textos impresos empleando una esmerada habilidad para memorizar los textos palabra por palabra, y recitarlas de tal manera que sonaran como producciones orales improvisadas (Howell, 1971, pp. 144-256). Dickens leía extractos escogidos de sus novelas sobre la tribuna del orador. Los famosos *McGuffey's Readers*, publicados en Estados Unidos con aproximadamente 120 millones de ejemplares entre 1836 y 1920, eran concebidos como selecciones de lecturas auxiliares, no para mejorar la comprensión de la lectura (lo que idealizamos hoy en día) sino para la lectura declamatoria oral. Los *McGuffey's* se especializaban en pasajes literarios donde el sonido cobrara importancia fundamental y versaran sobre grandes héroes (personajes con una gran influencia oral). Proporcionaban interminables pronunciaciones orales y ejercicios para la respiración (Lynn, 1973, pp. 16 y 20).

La retórica misma fue trasladándose, gradual pero inevitablemente, del mundo oral al mundo de la escritura. Desde la Antigüedad clásica, las habilidades verbales aprendidas en la retórica se practicaban no sólo en la oratoria sino también en la escritura. Para el siglo XVI los libros de texto de retórica comúnmente pasaban por alto, de las tradicionales cinco partes de la retórica (invención, disposición, estilo, memoria y recitación), la cuarta, la memoria, que no era aplicable a la escritura. También reducían al mínimo la última parte, la recitación (Howell, 1956, pp. 146-270, etcétera). Por lo general realizaban estos cambios con espaciosas explicaciones o bien sin explicación alguna. Hoy en día, cuando los programas de estudios incluyen la retórica como materia, por lo regular esto sólo significa el estudio de cómo escribir correctamente. Pero nadie lanzó nunca deliberadamente un programa para dar esta nueva orientación a la retórica: el "arte" simplemente siguió el rumbo de la conciencia, alejándose de una economía oral hacia una escrita. La ten-

dencia culminó antes de que se notara que algo estaba sucediendo, y en ese momento la retórica ya no fue la materia que en otros tiempos había abarcado todo: la educación ya no podía describirse como esencialmente retórica, como se había hecho en épocas anteriores. Las tres grandes materias: la lectura, la escritura y la aritmética, que representaban una educación —teórica, comercial y doméstica— en esencia ajena a la retórica, fueron sustituyendo paulatinamente a la enseñanza tradicional, heroica y agonística, de bases orales, que por lo general había preparado a los jóvenes del pasado para la enseñanza y el servicio público y profesional, eclesiástico o político. En el proceso, conforme la retórica y el latín iban de salida, las mujeres entraban cada vez más en el terreno académico, que también orientaba más y más hacia el comercio (Ong, 1967b, páginas 241-255).

V. LO IMPRESO, EL ESPACIO Y LO CONCLUIDO

El predominio del oído cede al de la vista

Aunque este libro se ocupa principalmente de la cultura oral y los cambios en el pensamiento y la expresión producidos por la escritura, debe dedicar un poco de atención a lo impreso pues refuerza y transforma los efectos de la escritura en el pensamiento y la expresión. Dado que el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio de sonido al espacio visual, en este caso los efectos de la impresión sobre el uso del espacio visual pueden ser el punto central de atención, aunque no el único pues no sólo hace resaltar la relación entre lo impreso y la escritura, sino también la relación entre lo impreso y la oralidad, que seguía presente en la escritura y la primera cultura de lo impreso. Es más, mientras todos los efectos de lo impreso no se reducen a aquéllos que tiene sobre el uso de espacio visual, muchos de los otros de hecho están relacionados de varias maneras con este último.

En una obra de estas dimensiones no es posible enumerar siquiera todos los efectos de la impresión. Incluso una ojeada superficial a los dos volúmenes de Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), hace muy patente cuán diversificados y vastos han sido los resultados particulares de la impresión. Eisenstein explica detalladamente cómo la impresión hizo del Renacimiento italiano un Renacimiento europeo permanente; produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno; hizo posible que la Europa occidental explorara el mundo; cambió la vida familiar y la política; difundió el conocimiento como nunca antes; hizo del alfabetismo universal un objetivo formal; volvió posible el surgimiento de las ciencias modernas; y dio nuevas facetas a la vida social e intelectual. En *The Gutenberg Galaxy* (1962) y *Understanding Media* (1964), Marshall McLuhan ha llamado la atención sobre muchos de los modos más sutiles con los cuales lo impreso ha afectado la conciencia, como también lo hace George Steiner en *Language and Silence* (1967) y como yo lo intento en otros estudios (Ong, 1958b; 1967b; 1971; 1977). Aquí nos interesan particularmente estos efectos más sutiles de lo impreso sobre la conciencia, antes que sus consecuencias sociales más evidentes.

Durante miles de años, los seres humanos han imprimido dibujos con superficies talladas de diversas maneras, y a partir de los siglos VII y VIII chinos, coreanos y japoneses imprimían textos primero con bloques de ma-

dera tallados en relieve (Carter, 1955). Sin embargo, el avance decisivo en la historia de la imprenta fue la invención de la impresión tipográfica alfabética en la Europa del siglo XV. La escritura alfabética había dividido la palabra en los equivalentes espaciales de las unidades fonéticas (en principio, aunque las letras nunca funcionaron como indicadores enteramente fonéticos). Sin embargo, las letras utilizadas en la escritura no existen antes del texto en el cual aparecen. Con la impresión tipográfica alfabética, las cosas cambian. Las palabras se componen de unidades (tipos) que existen como tales antes que las palabras a las que darán forma. La impresión sugiere, mucho más de lo que jamás lo hizo la escritura, que las palabras son cosas.

Al igual que el alfabeto, la impresión tipográfica alfabética fue una invención única (Ong, 1967b, y las referencias ahí citadas). Los chinos conocían el tipo movible, pero no tenían alfabeto, sólo caracteres básicamente pictográficos. Antes de mediados del siglo XV los coreanos y turcos uigures tenían ya alfabeto y utilizaban tipos movibles, pero éstos no llevaban letras separadas sino palabras enteras. La impresión tipográfica alfabética, en la cual cada letra era vaciada en un pedazo separado de metal, o tipo, constityó un adelanto psicológico de la mayor importancia. Marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía. La primera línea de montaje, técnica de manufactura que en una serie de pasos establecidos produce idénticos objetos complejos compuestos de partes reemplazables, no sería para fabricar estufas, zapatos o armas, sino para elaborar el libro impreso. A fines del siglo XVIII la Revolución Industrial aplicó a otras manufacturas las técnicas de partes reemplazables que los impresores aplicaban desde hacía trescientos años. Pese a las conjeturas de muchos estructuralistas semióticos, fue la impresión, no la escritura, la que de hecho reificó la palabra y, con ella, la actividad intelectual (Ong, 1968b, páginas 306-318).

Más que la visión, el oído había dominado de manera significativa el mundo intelectual de la Antigüedad, incluso mucho después de que la escritura fuera profundamente interiorizada. La cultura del manuscrito en Occidente permaneció siempre marginalmente oral. Ambrosio de Milán captó la disposición anterior en su *Commentary on Luke* (iv. 5): "La vista es a menudo engañada, el oído sirve de garantía." En Occidente, durante todo el Renacimiento la producción verbal más enseñada fue la oración y quedó implícitamente como el paradigma básico para todo discurso, tanto escrito como oral. El material escrito era secundario al oído de maneras que hoy en día nos parecen excéntricas. La escritura servía principalmente para recircular el conocimiento al mundo oral, como en los debates universitarios medievales, para leer textos literarios y de otro tipo ante grupos (Crosby, 1936; Ahern, 1981; Nelson, 1976-1977), y para leer en voz alta incluso al hacerlo a solas. Por lo menos tan tarde

como el siglo XII en Inglaterra, incluso la revisión de las cuentas financieras escritas todavía se hacía oralmente, mediante su lectura en voz alta. Clanchy (1979, pp. 215, 183) describe la práctica y señala el hecho de que aún se manifiesta en nuestro vocabulario: incluso en la actualidad hablamos de "auditorías", es decir "escuchar", los libros de cuentas, aunque en realidad lo que un contador hace hoy en día es examinarlo por medio de la vista. Antes, la gente que conservaba residuos de la influencia oral podía entender mejor cuando escuchaba que cuando veía, aunque se tratara de cifras.

Las culturas de manuscristos siguieron siendo en gran medida oral-auditivas incluso para rescatar material conservado en textos. Los manuscritos no eran fáciles de leer, según los criterios tipográficos ulteriores y los lectores tendían a memorizar —al menos parcialmente— lo que hallaban en ellos pues no era fácil encontrar un dato específico en un manuscrito. El aprendizaje de memoria era estimulado y facilitado también por el hecho de que, en las culturas de manuscritos y con gran influencia oral, los enunciados encontrados incluso en los textos escritos a menudo conservaban las pautas mnemónicas orales que ayudaban a la memorización. Además, por lo regular los lectores leían en voz alta, pausadamente, con sonoridad o *sotto voce,* incluso cuando lo hacían a solas, y esto también contribuía a la memorización.

Mucho después de inventada la imprenta, el proceso auditivo siguió dominando por algún tiempo el texto impreso visible, aunque finalmente lo impreso acabó por superarlo. El predominio auditivo puede percibirse notablemente en ejemplos tales como las primeras portadas impresas, que a menudo nos parecen disparatadamente caprichosas en su desatención a las unidades visuales de las palabras. Las portadas del siglo XVI, con gran frecuencia dividen las palabras importantes, incluso el nombre del autor, con guiones, y presentan la primera parte de una palabra en una línea con tipo grande y la segunda en otra con tipo más pequeño, como en la edición de *The Boke named the Gouernour,* de Sir Thomas Elyot, publicada en Londres por Thomas Berthelet en 1534 (ilustración I, *véase* Steinberg, 1974, p. 154). Palabras sin mayor importancia podían presentarse con tipos enormes: en la portada reproducida aquí, el "THE" inicial es por mucho la palabra más notable de todas. El resultado a menudo es estéticamente agradable como diseño visual, pero choca con nuestro concepto contemporáneo de lo textual. Sin embargo, esta costumbre es el punto a partir del cual se diferenció nuestro concepto actual. Nuestras actitudes son las que se han transformado y por lo tanto precisan ser explicadas. ¿Por qué el procedimiento original, supuestamente más "natural", nos parece equivocado? Porque tomamos las palabras impresas ante nosotros como unidades visuales (aunque en la lectura las articulemos al menos en la imaginación). Evidentemente, al buscar el significado de un texto, el siglo XVI se concentraba menos en el aspecto

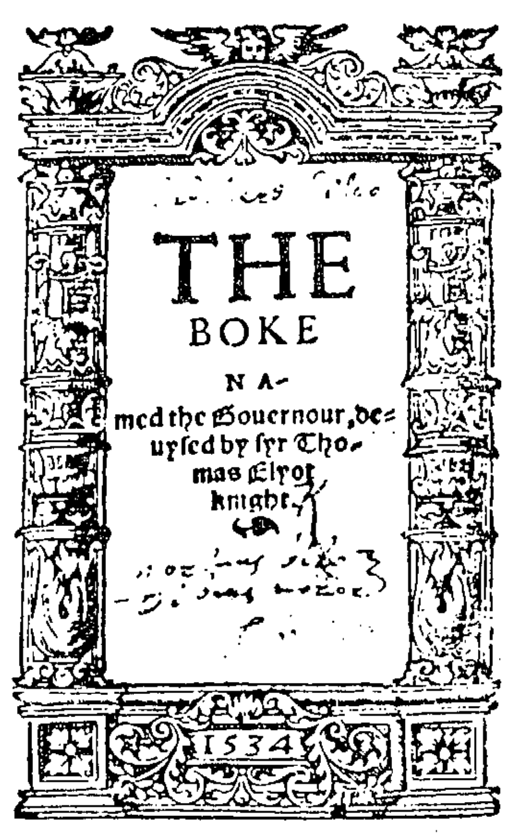

THE
BOKE
NA-
med the Gouernour, de-
uysed by syr Tho-
mas Elyot
knight.
1534

Figura 1

de la palabra y más en su sonido de lo que acostumbramos nosotros. Todo texto implica vista y sonido. Pero mientras ahora experimentamos la lectura como una actividad visual que suscita sonido en nosotros, la primera etapa de la impresión aún la consideraba fundamentalmente como un proceso auditivo al cual la vista sólo ponía en marcha. Si uno como lector sentía que estaba escuchando las palabras, ¿qué diferencia había si el texto visible emprendía su propio camino visualmente estético? Se recordará que los manuscritos anteriores a la impresión por lo común juntaban las palabras o dejaban un espacio mínimo entre ellas.

Con el tiempo, sin embargo, la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión con el predominio de la vista, que tuvo sus inicios en la escritura pero que no pudo prosperar sólo con el apoyo de ésta. La imprenta sitúa las palabras en

el espacio de manera más inexorable de lo que jamás lo hizo la escritura. Ésta traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual, pero la impresión las fija en éste. El control de la posición lo es todo en la impresión. La "composición" manual del tipo (la forma original de la composición tipográfica) consiste en colocar a mano tipos prefabricados de letras, los cuales, después de usarlos, son cuidadosamente acomodados de nuevo, acomodados para futuras ocasiones en los compartimientos apropiados de la caja (mayúsculas o letras de tipo mayor en los compartimientos superiores; minúsculas o letras de tipo menor en los inferiores). La composición en linotipia consiste en utilizar una máquina para colocar las distintas matrices en líneas separadas, de modo que una línea de tipos pueda fundirse de las matrices debidamente colocadas. La composición con una terminal de computadora o procesadora de palabras coloca los caracteres electrónicos (letras) previamente programadas en la computadora. La composición "en caliente" (o sea, la estereotipia, el proceso más antiguo y más utilizado hoy en día) exige fijar el tipo en una posición absolutamente rígida en la caja; ajustar ésta firmemente en una prensa; sujetar y afianzar la nivelación y aplicar una enorme presión a los tipos sobre la superficie de impresión de papel en contacto con la plancha.

Por supuesto, la mayoría de los lectores no se percatan de toda esta locomoción que produjo el texto impreso que tienen frente a sus ojos. No obstante, del aspecto del texto impreso obtienen un sentido de la palabra-en-el-espacio bastante distinto del que comunica la escritura. Los textos impresos parecen hechos a máquina, como en realidad lo son. El control quirográfico del espacio tiende a ser ornamental, decorativo, como en la caligrafía. El control tipográfico por lo regular causa mayor impresión con su orden y carácter inevitable: las líneas perfectamente regulares, todas justificadas en el lugar adecuado; como resultado, la impresión visual es de simetría, aun sin la ayuda de renglones o márgenes dibujados que a menudo se encuentran en los manuscritos. Se trata de un insistente mundo de datos fríos, no humanos. "Así son las cosas", la rúbrica de identificación de Walter Cronkite en la televisión proviene del mundo de lo impreso, que subyace a la oralidad secundaria de la televisión (Ong, 1971, pp. 284-303).

En conjunto, los textos impresos son mucho más fáciles de leer que los manuscritos. Los efectos de la mayor claridad de lo impreso son muchos. En última instancia, sirve para una lectura rápida y silenciosa. Ésta a su vez crea una relación distinta entre el lector y la voz del autor en el texto y exige estilos distintos de escritura. En la producción de una obra la impresión comprende muchas personas además del autor: editores, agentes literarios, correctores de pruebas, revisores de manuscritos y otros. Antes y después del escrutinio de tales personas, el escribir para la impresión a menudo precisa revisiones esmeradas de parte del autor

en una proporción virtualmente desconocida en una cultura de escritura a mano. Sólo unas cuantas obras extensas en prosa provenientes de culturas de escritura a mano podrían someterse a una revisión editorial como se acostumbra hacer hoy en día con las obras originales; no están organizadas para la rápida asimilación de una página impresa. La cultura del manuscrito está orientada hacia el productor pues cada copia individual de una obra representa un gran consumo del tiempo de un copista particular. Los manuscritos medievales abundan en abreviaciones, las cuales favorecen al copista aunque causen dificultades al lector. Lo impreso está orientado hacia el consumidor pues las copias individuales de una obra representan una inversión mucho menor de tiempo: unas cuantas horas dedicadas a lograr un texto más legible mejorarán inmediatamente miles y miles de copias. Los efectos de la imprenta en el pensamiento y el estilo aún tienen que determinarse en toda su complejidad. La revista *Visible Language* (llamada anteriormente *Journal of Typographic Research*) publica con frecuencia interesantes artículos que contribuyen a tal determinación.

El espacio y el significado

La escritura reconstituyó la palabra hablada, originalmente oral, en el espacio visual y la impresión la incrustó más categóricamente en el espacio. Lo anterior puede distinguirse en creaciones tales como los listados, sobre todo los índices alfabéticos; en el uso de palabras (en lugar de símbolos iconográficos) para los marbetes; de dibujos impresos de todos tipos para transmitir información; y del espacio tipográfico abstracto para influir recíproca y geométricamente con las palabras impresas en una línea de evolución que se extiende desde las doctrinas de Ramus hasta la poesía concreta y la logomaquia de Derrida con el texto (casi siempre impreso, no solamente escrito).

(i) *Índices*

Los listados tuvieron su origen en la escritura, Goody trata (1977, pp. 74-111) el uso de los listados en la grafía ugarítica de alrededor del año 1300 a. de C. así como en otras grafías antiguas. Hace notar (1977, pp. 87-88) que la información en los listados se derivan de la situación social a la cual pertenecía ("cabritos cebados", "ovejas apacentadas", etcétera, sin más especificaciones) y también del contexto lingüístico (generalmente, en la articulación oral los sustantivos no están desligados, como en los listados, sino integrados en las frases: rara vez escuchamos una recitación oral constituida simplemente por una serie de sustantivos, a menos que se esté leyendo un listado escrito o impresò específico). En este sentido, los listados, como tales, ño tienen un "equivalente oral" (1977, pp. 86-87), aunque claro está, las palabras individuales escritas suenan en el oído interno para producir sus significados. Goody también señala la manera inicialmente torpe y *ad hoc* en la cual se utilizaba el espacio para hacer estos listados, con divisiones de palabras para separar los artículos de los números, columnas rectas, entremetidas y alargadas. Además de los listados administrativos, también examina los de sucesos, los léxicos (las palabras se enumeran en diversos órdenes a menudo por significados jerárquicos: los dioses, luego los parientes de los dioses y finalmente los sirvientes de los dioses) y los listados onomásticos egipcios, o listas de nombres, que con frecuencia eran aprendidos de memoria para la recitación oral. La cultura del manuscrito, altamente oral todavía, consideraba que tener preparadas series escritas de cosas para la rememoración oral servía en sí para un mejoramiento intelectual. (En Occidente los educadores opinaban lo mismo hasta fechas recientes y en todo el mundo la mayoría de ellos probablemente aún mantienen ese parecer). Una vez más, la escritura está aquí al servicio de la oralidad.

Los ejemplos de Goody muestran la elaboración relativamente compleja del material articulado en forma verbal en las culturas que conocían la escritura, a fin de volver más directa la recuperación del material mediante su organización espacial. Las listas clasifican los nombres de artículos relacionados unos con otros en el mismo espacio visual físico. La imprenta crea un uso mucho más refinado del espacio para la organización visual y conservación del material.

Los índices representan un adelanto primordial en este sentido. Los índices alfabéticos muestran notablemente la separación de las palabras del discurso y su inclusión en el espacio tipográfico. Era posible hacer un índice alfabético de los manuscritos, pero esto rara vez ocurrió (Daly, 1967, pp. 81-90; Clanchy, 1979, pp. 28-29 y 85). Puesto que dos manuscritos de una obra dada, aunque fueran copiados del mismo dictado, casi nunca coinciden página por página, cada manuscrito normalmente requiere un índice distinto. Hacer índices no valía la pena. Resultaba más sensata la rememoración auditiva por medio del aprendizaje de memoria, aunque no podía abarcarlo todo. Para la localización visual de los materiales en un texto manuscrito, a menudo se preferían los símbolos gráficos en vez de los índices alfabéticos. Un símbolo predilecto era el "párrafo", que originalmente se indicaba con esta marca ¶, y no una unidad de discurso. Si se hacían índices alfabéticos, eran pocos, a menudo deficientes y por lo común no comprendidos, incluso en la Europa del siglo XIII, cuando a veces un índice preparado para un manuscrito se añadía sin cambio de los números de páginas a otro manuscrito con una numeración diferente (Clanchy, 1979, p. 144). A veces, los índices parecen haberse valorado por su belleza y misterio antes que por su uti-

lidad. En 1286, un compilador genovés podía maravillarse del catálogo alfabético que había elaborado como resultado no de su propia habilidad sino de "la gracia de Dios que obró por mí" (Daly, 1967, p. 73). Durante mucho tiempo, los índices se hacían sólo por las primeras letras, o, más bien, por los primeros sonidos: por ejemplo, en una obra latina publicada en fecha tan tardía como 1506 en Roma, dado que en el italiano y el latín pronunciado por las personas de habla italiana no se articula la letra *h*, "Halyzones" se incluye en la *a* (tratado en Ong, 1977, pp. 169-172). Aquí incluso la recuperación visual funciona de manera auditiva. *Specimen epithetorum,* de Ioannes Ravisius Textor (París, 1518) coloca alfabéticamente "Apolo" antes de todas las demás anotaciones bajo la *a*, porque Textor considera apropiado que, en una obra relacionada con la poesía, el dios de la misma reciba la posición más prominente. Evidentemente, incluso en un índice alfabético impreso, la recuperación visual tenía poca importancia. El mundo oral personalizado aún podía negarse a tratar las palabras como si fueran cosas.

El índice alfabético en realidad representa una encrucijada entre las culturas auditiva y visual. La palabra *index* es una forma abreviada del original *index locorum* o *index locorum communium*, "índice de lugares" o "índice de lugares comunes". La retórica aportó los varios *loci* o "tópicos" —nosotros los llamaríamos las grandes divisiones— bajo las cuales era posible hallar diversos "argumentos", encabezados como la causa, el efecto, temas relacionados, temas no relacionados, y así sucesivamente. Al abordar el texto con este instrumental formulario de bases orales, el realizador de índices de hace 400 años simplemente apuntaba en cuáles páginas del texto se explotaba uno u otro *locus*, y enumeraba éste y las páginas correspondientes en el *index locorum*. En un principio, los *loci* eran considerados —en términos oscuros— como "lugares" del intelecto donde se almacenaban las ideas. En el libro impreso, estos "lugares" psíquicos indeterminados se localizaban de una manera totalmente física y visible. Un nuevo mundo intelectual, organizado espacialmente, estaba en gestación.

En este nuevo mundo, el libro se parecía menos a un enunciado y más a una cosa. La cultura de la escritura a mano había conservado un concepto del libro como una clase de articulación, un enunciado en el curso de la conversación, y no como un objeto. Sin portada y a menudo sin título, el libro de una cultura de manuscrito anterior a la imprenta normalmente es catalogado según su *"incipit"* (verbo latino que significa "comienza"), o las primeras palabras de su texto (la plegaria "Padre nuestro" se llama así por su *incipit*, y revela ciertas huellas de la tradición oral). Con la imprenta, como ya se ha dicho, aparecen las primeras portadas. Las portadas son marbetes: manifiestan un concepto del libro como una especie de cosa u objeto. A menudo en los manuscritos medievales de Occidente, en lugar de una portada el texto propiamente dicho podía

ser introducido por un comentario al lector, al igual que una conversación pudiera comenzar con una observación de una persona a otra: *"Hic habes, carissime lector, librum quem scripset quidam de..."* (He aquí, caro lector, un libro que Fulano de Tal escribió sobre...). La herencia oral se manifiesta aquí, pues aunque las culturas orales tienen, claro está, maneras de referirse a los relatos u otras recitaciones tradicionales (los relatos de las guerras de Troya, las de Mwindo, y así sucesivamente), los títulos que semejan marbetes no resultan muy convenientes en las culturas orales: Homero difícilmente hubiera iniciado una declamación de episodios de la *Ilíada* diciendo: "*La Ilíada*".

(ii) *Libros, contenidos y portadas*

Una vez que lo impreso se había interiorizado del todo, un libro era considerado como una especie de objeto que "contenía" información, científica, ficticia o de otro tipo; es decir, ya no era, como antes, enunciado plasmado por escrito (Ong, 1958b, p. 313). Cada libro en sí era una edición impresa físicamente igual a otro, un objeto idéntico; lo que no sucedía con los libros manuscritos, incluso cuando reproducían el mismo texto. Ahora bien, con la invención de la imprenta, dos copias de una obra dada no sólo decían lo mismo, sino que eran duplicados una de la otra como objetos. La situación propició el uso de carátulas y el libro impreso, por ser un objeto estampado con letras, adoptó fácilmente una presentación compuesta de letras: la portada (nueva con la impresión; Steinberg, 1974, pp. 145-148). Al mismo tiempo, la tendencia iconográfica todavía era fuerte, como puede verse en las portadas grabadas altamente simbólicas que persistieron a través de la década de 1660, llenas de figuras alegóricas y otros motivos no verbales.

(iii) *Una superficie significativa*

Ivins (1953, p. 31) ha señalado que, aunque el arte de imprimir motivos con diversas superficies grabadas se conocía desde siglos atrás; sólo después de inventarse la impresión con tipos movibles a mediados del siglo XV, los grabados se emplearon sistemáticamente para comunicar información. Los dibujos técnicos hechos a mano, como lo muestra Ivins (1953, pp. 14-16, 40-45), se deterioraban pronto en los manuscritos, porque incluso los artistas expertos pasan por alto el punto decisivo de una ilustración que copian, a menos que los supervise un experto en el campo al cual se refieren las ilustraciones. De lo contrario, un retoño del trébol blanco copiado por una serie de artistas no familiarizados con el trébol blanco real puede terminar con la apariencia de un espárrago. Los grabados

pudieron haber resuelto el problema en una cultura de manuscrito, pues se habían practicado durante siglos con propósitos decorativos. Tallar una plancha precisa para imprimir el trébol blanco hubiera sido bastante factible mucho antes de inventarse la impresión con tipos y hubiera proporcionado exatamente lo que se necesitaba: una "declaración visual perfectamente repetible". Sin embargo, la producción de manuscritos no era compatible con esa manufactura. Los manuscritos se producían escribiéndolos a mano, no con partes creadas de antemano. La imprenta sí era compatible. El texto verbal era reproducido con partes preparadas de antemano y lo mismo podía hacerse con los grabados. Una imprenta podía imprimir una "declaración visual perfectamente repetible" con la misma facilidad de una forma compuesta de tipos.

Una consecuencia de la nueva declaración visual perfectamente repetible fue la ciencia moderna. La observación precisa no comienza con la ciencia moderna. Durante siglos, siempre ha sido esencial para la supervivencia entre, por ejemplo, cazadores y artesanos de muchos tipos. Lo distintivo de la ciencia moderna es la unión de la observación y la articulación verbal exactas: descripciones precisas de objetos y procesos complejos, cuidadosamente observados. El hecho de disponer de grabados técnicos fabricados (primero grabados de boj, y más tarde en láminas grabadas de metal, detalladas con exactitud aún mayor) facilitó esas descripciones precisas. Los grabados técnicos y la articulación verbal técnica se reforzaban y mejoraban mutuamente. El resultante mundo intelectual enormemente visualizado era nuevo del todo. Los escritores antiguos y medievales son simplemente incapaces de producir descripciones de objetos complejos con palabras precisas, que en algo se aproximen a las que aparecen después de la imprenta y que de hecho, maduran principalmente en la época del Romanticismo, es decir, la de la Revolución Industrial. La articulación verbal oral y la que conserva características orales dirige su atención hacia la acción, no hacia la apariencia visual de los objetos, las escenas o las personas (Fritschi, 1981, pp. 65-66; *cfr.* Havelock, 1963, pp. 61-96). El tratado de Vitruvio sobre la arquitectura es sumamente vago. Los tipos de exactitud a los que aspiraba la vieja tradición retórica no eran del orden visual-vocal. Eisenstein (1979, p. 64) sugiere cuán difícil resulta hoy en día imaginarse las primeras culturas, en las cuales muy pocas personas habían visto alguna vez una imagen físicamente fiel de cualquier cosa.

El nuevo mundo intelectual, iniciado por la declaración visual perfectamente repetible y la descripción verbal correspondientemente exacta de la realidad física, afectó no sólo a la ciencia sino también a la literatura. Ninguna prosa pre-romántica aporta la descripción minuciosa que se encuentra en los cuadernos de Gerard Manley Hopkins (1937), y ninguna poesía pre-romántica trata con atención clínica, rigurosa y fiel, los fenómenos naturales que se hallan, por ejemplo, en la descripción hecha por Hopkins de un arroyo en *Inversnaid*. De igual que la biología evolucionista de Darwin o la física de Michelson, este tipo de poesía tiene su origen en el mundo de lo impreso.

(iv) *El espacio tipográfico*

Puesto que la superficie visual se había cargado de un significado impuesto y la impresión no determinaba sólo cuáles palabras se incluían para formar un texto, sino también su situación exacta sobre la página y su relación espacial una con otra, el espacio mismo de una página impresa —el "espacio blanco", como se le conoce— adquirió una gran significación que conduce directamente al mundo moderno y post-moderno. Los listados y las gráficas manuscritas analizadas por Goody (1977, pp. 74-111), pueden situar las palabras en relaciones espaciales específicas unas con otras, pero si estas correspondencias resultan extremadamente complicadas, las complejidades no sobrevivirán a los caprichos de los sucesivos copistas. La impresión puede reproducir, con toda exactitud y en cualquier cantidad, listas y gráficas indefinidamente complejas. En las primeras etapas de la época de la impresión, aparecen gráficas enormemente intrincadas en la enseñanza de las materias académicas (Ong, 1958b, pp. 80, 81, 202, etcétera).

El espacio tipográfico influye no sólo en la imaginación científica y filosófica, sino también en la literaria, que muestra algunas de las complejas maneras como la psique percibe el espacio tipográfico. George Herbert explota el espacio tipográfico para transmitir un significado en sus poemas "Easter Wings" y "The Altar", donde los versos, de variadas extensiones, dan forma visual a los poemas, que insinúan alas y un altar, respectivamente. En los manuscritos, este tipo de estructura visual sería sólo incidentalmente viable. En *Tristram Shandy* (1760-1767), Laurence Sterne utiliza el espacio tipográfico con deliberada extravagancia e incluye páginas en blanco en su libro para indicar su renuencia a tratar un tema y para invitar al lector a completarlo. En este caso, el espacio equivale al silencio. Mucho más tarde, y con mayor refinamiento, Stéphane Mallarmé elabora su poema "Un Coup de dés" de manera que se imprima con fuentes y tamaños de tipos diversos, con las líneas distribuidas intencionalmente en toda la página como una especie de caída libre tipográfica, lo cual indica la intervención del azar cuando se lanzan los dados (el poema es reproducido y discutido en Bruns, 1974, pp. 115-138). El objetivo declarado por Mallarmé es "evitar la narración" y "espaciar" la lectura del poema, de modo que la página, con sus espacios tipográficos, y no la línea, constituya la unidad del verso. El Poema núm. 276 (1968), sin título, de E. E. Cummings acerca del saltamontes, desintegra las palabras del texto y las desparrama irregularmente en toda la pá-

gina, hasta que al fin las letras se juntan en la última palabra: *grasshoper*; todo lo anterior para aludir al vuelo caprichoso y ópticamente vertiginoso de un saltamontes, hasta que al final se acomoda cándidamente sobre la hoja de hierba ante nosotros. El espacio blanco resulta tan esencial para el poema de Cummings que es totalmente imposible leerlo en voz alta. Los sonidos que las letras evocan tienen que estar presentes en la imaginación, pero su manifestación no es sólo auditiva: establece una acción recíproca con el espacio visual y cinéticamente percibido a su alrededor.

En cierto modo, la poesía concreta (Solt, 1970) lleva a su culminación la acción recíproca entre las palabras articuladas y el espacio tipográfico. Presenta despliegues de letras o palabras exquisitamente complicados o exquisitamente sencillos algunos de los cuales pueden contemplarse pero de ninguna manera leerse en voz alta; empero, ninguno de ellos puede asimilarse sin cierta conciencia del sonido articulado. Incluso cuando la poesía concreta no puede ser leída en absoluto no es sólo una imagen. La poesía concreta es un género menor, a menudo meramente mañoso (hecho que vuelve tanto más necesaria una explicación del impulso que la produce)

Hartman (1981, p. 35) sugiere un vínculo entre la poesía concreta y la actual logomaquia de Jacques Derrida con el texto. El lazo ciertamente es real y merece más atención. La poesía concreta juega con la dialéctica de la palabra fija en el espacio, opuesta a la palabra oral articulada que nunca puede inmovilizarse en el espacio (todo texto es un pretexto); es decir, juega con las limitaciones absolutas de lo textual, las cuales paradójicamente revelan también las restricciones inherentes a la palabra hablada. Éste es el terreno de Derrida, aunque se desplaza por él a su propio paso deliberado. La poesía concreta no es el producto de la escritura sino de la tipografía, como ya se ha visto. La "deconstrucción" está ligada a la tipografía y no sólo a la escritura, como frecuentemente parecen suponer sus defensores.

Efectos más difusos

Podemos enumerar interminablemente los efectos adicionales más o menos directos que lo impreso ha tenido sobre la economía intelectual o la "mentalidad" de Occidente. Lo impreso con el tiempo desplazó al antiguo arte de la retórica (de bases orales) del centro de la educación académica. Estimuló y posibilitó en gran escala la cuantificación del saber, mediante el empleo del análisis matemático y de diagramas y gráficas. La impresión finalmente redujo el atractivo de la iconografía en el manejo del conocimiento, pese al hecho de que las primeras fases de la impresión hicieron circular ilustraciones iconográficas como nunca antes.

Las imágenes iconográficas están relacionadas con los caracteres "pesados" o simbólicos del discurso oral y se asocian con la retórica y las artes de la memoria que necesita el control oral del conocimiento (Yates, 1966).

La impresión produjo diccionarios exhaustivos y fomentó el deseo de legislar lo "correcto" en el lenguaje. Este deseo surgió en gran parte de un concepto del lenguaje basado en el estudio del latín culto. Las lenguas cultas "textualizan" la idea del lenguaje, haciéndolo parecer básicamente como algo escrito. La impresión refuerza el sentido del lenguaje como esencialmente textual. El texto impreso, no el escrito, es el texto en su forma más plena y paradigmática.

La impresión estableció el clima en el cual surgieron los diccionarios. Desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta las últimas décadas, los diccionarios del inglés comúnmente han tomado como norma del lenguaje sólo el uso de los escritores que producen textos para la impresión (y no de todos ellos). La usanza de todos los demás, si se aparta de este empleo tipográfico, se ha considerado como "corrupta". El *Webster's Third New International Dictionary* (1961) fue la primera obra lexicográfica importante que rompió totalmente con este viejo convencionalismo tipográfico y que citó como fuentes del uso a personas que no escriben para la impresión; desde luego muchas personas, formadas por la vieja ideología, descartaron al punto este impresionante logro lexicográfico (Dykema, 1963) como una traición al lenguaje "verdadero" o "puro".

La impresión también fue un factor principal en el desarrollo del concepto de una vida personal privada que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y portátiles que los comunes en una cultura de manuscrito, preparando psicológicamente la escena para la lectura a solas en un rincón tranquilo, y con el tiempo, para la lectura del todo silenciosa. En la cultura de manuscrito y, por lo tanto, en los albores de la cultura de la impresión, la lectura tendía a ser una actividad social, en la cual una persona leía a otras en un grupo. Como ha señalado Steiner (1967, p. 383), la lectura en la intimidad requiere de un hogar lo bastante amplio para proporcionar aislamiento y tranquilidad al individuo. (En la actualidad, los maestros de niños provenientes de zonas de miseria están plenamente convencidos de que a menudo la principal razón de un mal desempeño escolar es que en una casa llena de gente no hay sitio donde un niño o una niña pueda estudiar convenientemente.)

La impresión creó un nuevo sentido de la propiedad privada de las palabras. En una cultura oral primaria, las personas pueden guardar cierto sentido de derechos de propiedad sobre un poema, pero no es lo habitual y por lo general resulta debilitado por la herencia común del saber popular, las fórmulas y los temas a los que recurre todo mundo. Con la escritura, empieza a desarrollarse el resentimiento contra el plagio. Martial (i. 53.9), el antiguo poeta latino, utiliza la palabra *plagiarius* (tor-

turador, saqueador y opresor) para alguien que se apropia lo escrito por otro. Empero, no hay ninguna palabra latina específica con el significado único de plagiario o plagio. La tradición oral del lugar común todavía era fuerte. En los primeros días de la impresión, sin embargo, a menudo se procuraba un decreto real o *privilegium* que prohibiera la reimpresión de un libro a cualquier otra persona que no fuera el editor original. Richard Pynson obtuvo tal *privilegium* de Enrique VIII en 1518. En 1557, se constituyó legalmente la Stationers' Company en Londres, para fiscalizar los derechos de los autores e impresores o impresores y editores, y para el siglo XVIII estaban tomando forma por toda Europa occidental las modernas leyes de propiedad literaria. La tipografía había convertido a la palabra en una mercancía. El antiguo mundo oral comunitario se había dividido en feudos francos reclamados por particulares. La tendencia de la conciencia humana hacia un mayor individualismo había sido muy estimulada por la impresión. Por supuesto, las palabras no eran del todo una propiedad privada. Hasta cierto punto seguían siendo compartidas. Los libros impresos hacían eco unos de otros, de buen o mal grado. Al ponerse en marcha la era electrónica, Joyce enfrentó plenamente las angustias de la influencia, y en *Ulises* y *Finnegans' Wake* emprendió premeditadamente la tarea de hacer eco de todo.

Al sacar las palabras del mundo del sonido —donde primero tuvieron origen en el intercambio humano activo— y relegarlas definitivamente a la superficie visual, y al explotar de otros modos el espacio visual para el manejo del conocimiento, la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos (conscientes e inconscientes) como cosas, impersonales y religiosamente neutras. La impresión ayudó a la mente a sentir que sus posesiones se guardaban en alguna especie de espacio mental inerte.

LO IMPRESO Y LO CONCLUIDO: LA INTERTEXTUALIDAD

Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación. Esta consideración afecta las creaciones literarias y la obra filosófica o científica analítica.

Antes de la impresión, la escritura misma alentaba cierto sentido de una conclusión intelectual. Mediante el aislamiento del pensamiento en una superficie escrita, apartado de todo interlocutor, haciendo en este sentido la articulación autónoma e indiferente al ataque, la escritura presenta el enunciado y el pensamiento como separados de todo lo demás, de alguna manera independientes, completos. Del mismo modo, la impresión sitúa el enunciado y el pensamiento en una superficie, desprendidos de todo lo demás, pero también va más lejos al indicar su carácter

independiente. La impresión encierra el pensamiento en miles de copias de una obra, con exactamente la misma composición visual y física. La correspondencia verbal entre copias del mismo impreso puede verificarse sin recurrir en absoluto al sonido, simplemente por medio de la vista: un cotejador (hinman) sobrepone las páginas correspondientes de dos copias de un texto y señala con una luz intermitente las variaciones a quien revisa.

Se supone que el texto impreso representa las palabras de un autor en su forma definitiva o "final" pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido. Una vez que se prepara el linotipo o una plancha fotolitográfica y se imprime la hoja, el texto ya no acepta cambios (borraduras, inserciones) con la misma facilidad de los textos escritos. Por contraste, los manuscritos, con sus observaciones o comentarios al margen (que a menudo se integraban el texto en las copias subsiguientes), sostenían, fuera de sus propios límites, un diálogo con el mundo y se identificaban más con la dinámica de intercambio de la expresión oral. Los lectores de manuscritos están menos apartados del autor, menos ausentes, que los lectores de quienes escriben para el texto impreso. La tendencia hacia lo concluido o lo culminado, reforzada por la impresión, a veces resulta extremadamente física. Las páginas de un periódico por lo general están totalmente llenas —ciertas clases de material impreso se llaman "rellenos"—, y sus líneas de tipos por lo general están todas justificadas (es decir, todas exactamente del mismo ancho). El texto impreso resulta curiosamente tolerante ante la inconclusión física. Puede producir la impresión, involuntaria y sutil pero muy real, de que el material tratado por el texto es, asimismo, completo o autónomo.

Lo impreso crea formas de arte verbales más estrechamente cerradas, sobre todo en la narración. Hasta la invención de la imprenta, la única línea narrativa extensa elaborada de manera lineal era el teatro, que desde la Antigüedad estaba controlado por la escritura. Las tragedias de Eurípides eran textos escritos y luego aprendidos de memoria palabra por palabra para su presentación oral. Con la imprenta, la trama compacta se extiende a la narración larga, en la novela a partir de la época de Jane Austen en adelante, y alcanza su punto culminante en la historia de detectives. Estas formas serán tratadas en el capítulo siguiente.

En la teoría literaria, la imprenta da origen en última instancia al formalismo y a la Nueva Crítica, con su profunda convicción de que toda obra de arte verbal se halla circunscrita en un mundo particular, un "icono verbal". Significativamente, un icono es algo que se ve, no se escucha. La cultura de manuscrito consideró que las obras de arte verbal estaban más en contacto con el pleno oral, y nunca distinguieron de manera muy eficaz entre la poesía y la retórica. También en el capítulo siguiente hablaremos más sobre el formalismo y la nueva crítica.

La imprenta da lugar en última instancia a la cuestión moderna de

la intertextualidad, la cual representa un asunto muy importante en los círculos fenomenológicos y críticos de la actualidad (Hawkes, 1977, p. 144). La intertextualidad se refiere a un lugar común literario y psicológico: es imposible crear un texto simplemente basándose en la experiencia vivida. Un novelista escribe una novela porque él o ella está familiarizado(a) con este tipo de organización textual de la experiencia.

La cultura de manuscrito daba por hecha la intertextualidad. Atada aún a la tradición de lugares comunes del antiguo mundo oral, creaba deliberadamente textos con base en otros textos, haciendo adaptaciones, modificaciones y compartiendo las fórmulas y los temas comunes, inicialmente orales, a pesar de que los elaboraba como formas literarias nuevas, imposibles sin la escritura. La cultura de lo impreso, de suyo, tiene una disposición mental distinta. Tiende a considerar una obra como "cerrada", apartada de otras, una unidad en sí misma. La cultura del texto impreso dio origen a los conceptos románticos de "originalidad" y "espíritu creador", los cuales aíslan una obra individual aún más de las otras y perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores, al menos en el caso ideal. En las últimas décadas, las doctrinas sobre la intertextualidad surgieron para contrarrestar la estética aislacionista de una cultura romántica del texto impreso... y casi provocaron una conmoción. Eran aún más inquietantes porque los escritores modernos, angustiosamente conscientes de la historia literaria y de la intertextualidad *de facto* de sus propias obras, están preocupados de que tal vez no estén produciendo nada realmente nuevo o fresco, de que quizá se encuentren totalmente bajo la "influencia" de los textos de otros. La obra *The Anxiety of Influence* (1973), de Harold Bloom, trata esta angustia del escritor moderno. Las culturas de manuscrito tenían pocas inquietudes, si las tenían, sobre la influencia que pudieran recibir, y las culturas orales virtualmente no recibían ninguna.

Lo impreso crea un sentido de lo concluido no sólo en las obras literarias, sino también en los tratados de análisis filosófico y científico. Con la imprenta apareció el catecismo y el "libro de texto", menos discursivos y menos disputadores que la mayoría de las presentaciones anteriores de un tema académico dado. Los catecismos y los libros de texto exponían "hechos" o sus equivalentes: enunciados llanos, fáciles de aprender de memoria, que explicaban de manera clara y sucinta la situación de un campo dado. Por contraste, enunciados memorables de las culturas orales y de manuscrito aún con rasgos de la tradición oral, tendían a ser de tipo proverbial, por lo que presentaban no "hechos" sino reflexiones, a menudo de orden gnómico, que invitaban a la meditación ulterior por las paradojas que encerraban.

Petrus Ramus (1515-1572) produjo los paradigmas del género de los libros de texto: libros de texto virtualmente para todas las materias de las artes (dialéctica o lógica, retórica, gramática, aritmética, etcétera), que procedían mediante frías definiciones y divisiones, las cuales conducían a más definiciones y mayores divisiones, hasta que se hubiera analizado y escudriñado la última partícula del tema. Un libro de texto ramista sobre un asunto dado no sostenía un intercambio reconocido con algo que no fuera su tema mismo. Ni siquiera aparecían dificultades o "adversarios". Un tema de estudio o "arte", al presentarse debidamente según el método de Ramus, no entrañaba ninguna dificultad (según los seguidores de Ramus): si se definía y dividía de la manera indicada, todos los aspectos del arte resultaban plenamente evidentes y el arte en sí, completo y autónomo. Ramus relegaba las dificultades y refutaciones de los adversarios a "disertaciones" (*scholae*) separadas sobre la dialéctica, la retórica, la gramática, la aritmética y todo lo demás. Estas disertaciones se ubicaban fuera del "arte" autónomo. Además, el material en cada uno de los libros de texto ramistas podía presentarse en compendios o esquemas dicotómicos impresos, los cuales mostraban exactamente cómo el material se organizaba especialmente en sí y en la mente. Cada arte en sí estaba completamente separado de otro, así como las casas con espacios abiertos entre ellas están separadas unas de otras, aunque las artes se mezclaban en el "uso"; es decir, al elaborar un pasaje dado de discurso, se utilizaba simultáneamente la lógica, la gramática, la retórica y tal vez otras artes también (Ong, 1958b, pp. 30-31, 225-269 y 280).

Un correlativo del concepto de lo concluido fomentado por lo impreso era el punto de vista fijo, el cual, según lo señala Marshall McLuhan (1962, pp. 126-127, 135-136), nació junto con la imprenta. Con el punto de vista fijo, era posible conservar un tono invariable a todo lo largo de una larga composición en prosa. El punto de vista fijo y el tono invariable manifestaban, por una parte, una distancia mayor entre el escritor y el lector y, por otra, una mayor comprensión tácita. El escritor podía emprender su propio camino confiadamente (mayor distancia, falta de preocupación). No había necesidad de hacer de todo una especie de sátira menipea, una mezcla de varios puntos de vista y tonos para diversas sensibilidades. El escritor podía confiar en que el lector se adaptaría (mayor entendimiento). Puede decirse que en este momento nace el "público lector": una considerable clientela de lectores, desconocidos personalmente para el autor pero capaces sin ninguna duda de habérselas con ciertos puntos de vista más o menos establecidos.

POST-TIPOGRAFÍA: LA ELECTRÓNICA

La transformación electrónica de la expresión verbal ha profundizado el sometimiento, iniciado por la escritura e intensificado por lo impreso, de la palabra al espacio, y ha conducido a la conciencia hasta una nueva era de oralidad secundaria. A pesar de que la relación completa entre

la palabra procesada electrónicamente y la polaridad entre oralidad y conocimiento de la escritura —materia de estudio del presente libro— constituye en sí un tema demasiado vasto para ser considerado en su totalidad aquí, es preciso establecer algunos puntos.

Pese a lo que a veces se dice, los aparatos electrónicos no están eliminando los libros impresos, sino que en realidad producen más. Las entrevistas grabadas electrónicamente producen miles de libros y artículos "hablados", los cuales nunca habrían llegado a ser textos impresos si no existiera la grabación. En este caso, el nuevo recurso refuerza el antiguo; pero, desde luego, lo transforma, porque propicia un nuevo estilo conscientemente informal, pues las generaciones de la era de la tipografía creen que el intercambio oral por lo general debiera ser informal (la generación oral opina que generalmente debiera ser formal; Ong, 1971, pp. 82-91). Además, como ya se ha señalado anteriormente, la composición con terminales de computadora está reemplazando las formas más antiguas de composición tipográfica; de modo que, en poco tiempo, casi todo material impreso se realizará, de una manera u otra, con ayuda de equipo electrónico. Y, por supuesto, todo tipo de información, reunida o procesada electrónicamente, llega hasta la impresión para engrosar la producción tipográfica. Finalmente, el procesamiento y la distribución espacial de la palabra como secuencia, iniciados por la escritura y elevados a un nuevo orden de intensidad por la imprenta, son incrementados todavía más por la computadora, la cual aumenta al máximo el sometimiento de la palabra al espacio y al movimiento local (electrónico), y perfecciona la secuencia analítica al volverla virtualmente instantánea.

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad secundaria". Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas (Ong, 1971, pp. 284-303; 1977, pp. 16-49, 305-341). Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso.

La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos. Sin embargo, la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la "aldea global" de McLuhan. Además, antes de la escritura, en las culturas orales predominaba el grupo

porque no se conocía ninguna otra posibilidad. En nuestra época de oralidad secundaria tendemos, deliberada y sistemáticamente, a organizarnos en grupo. El individuo considera que a él o a ella, como individuos, debe interesarles todo lo social. A diferencia de los miembros de una cultura oral primaria, que tienden hacia lo externo porque han tenido poca oportunidad de practicar la introspección, nosotros tendemos hacia lo externo porque hemos buscado el interior. En un sentido semejante, ahí donde la oralidad primaria estimula la espontaneidad porque no dispone del poder de reflexión analítica que aporta la escritura, la oralidad secundaria despierta la espontaneidad porque, a través de la reflexión analítica, hemos decidido que la espontaneidad es algo bueno. Planeamos cuidadosamente nuestros actos para asegurarnos de que sean del todo espontáneos.

El contraste entre la oratoria en el pasado y en el mundo actual pone claramente de relieve la diferencia entre la oralidad primaria y la secundaria. La radio y la televisión han llevado a importantes figuras políticas, como oradores, a un público más amplio de lo que nunca había sido posible antes de los modernos adelantos electrónicos. Por lo tanto, en cierto sentido la oralidad ha alcanzado un reconocimiento del que nunca antes había gozado. Sin embargo, no se trata de la antigua oralidad. La oratoria al estilo antiguo, proveniente de la oralidad primaria, ha desaparecido para siempre. En los debates entre Lincoln y Douglas, en 1858, los combatientes —pues eso es lo que clara y realmente eran— se enfrentaron a menudo al aire libre, bajo el ardiente sol de verano de Illinois, ante públicos de hasta 12 mil o 15 mil personas que también participan congran ardor (en Ottawa y Freeport, Illinois, respectivamente; Sparks, 1908, pp. 137-138, 189-190), y cada uno hablaba durante hora y media. El primer orador disponía de una hora; el segundo, de una hora y media, y el primero, de otra media hora de refutación, todo ello sin equipo de amplificación. La oralidad primaria se hacía sentir en el estilo acumulativo, redundante, cuidadosamente equilibrado y altamente agonístico, así como en la intensa acción recíproca entre el orador y el auditorio. Los polemistas quedaban roncos y físicamente exhaustos al final de cada encuentro. Los debates presidenciales que se realizan en la televisión hoy en día son completamente ajenos a este mundo oral más antiguo. El público está ausente, invisible, inaudible. Los candidatos son acomodados en pequeñas y estrechas cabinas, hacen breves presentaciones, y sostienen con su oponente breves y agudas conversaciones en las cuales cualquier matiz agonístico es deliberadamente neutralizado. Los medios electrónicos no toleran una demostración de antagonismo abierto. Pese a su refinado aire de espontaneidad, estos medios son dominados por completo por una tendencia hacia los espacios cerrados que es herencia de la imprenta: una muestra de hostilidad podría romper los límites establecidos, el control riguroso. Los candidatos se adaptan a la psicología

de los medios. Una cualidad de lo doméstico, gentil y escolarizado, es el común denominador. En la actualidad, sólo las personas de edad muy avanzada pueden recordar cómo era la oratoria cuando todavía estaba en contacto activo con sus raíces orales primarias. Otros tal vez escuchen más oratoria, o al menos más plática, de las principales figuras públicas de lo que comúnmente oía la gente hace un siglo. Empero, lo que perciben les hablará muy poco de la antigua oratoria (que se remonta desde los tiempos pre-electrónicos hasta dos milenios y mucho más atrás) o del estilo de vida oral y las estructuras de pensamiento orales de las que surgió dicha oratoria.

VI. MEMORIA ORAL, LA LÍNEA NARRATIVA Y LA CARACTERIZACIÓN

La primacía del trazado narrativo

El cambio de la oralidad a la escritura se registra en muchos géneros de arte verbal: la lírica, la narrativa, el discurso descriptivo, la oratoria (completamente oral, hasta la oratoria organizada caligráficamente y el discurso público adaptado para la televisión), el teatro, las obras filosóficas y científicas, la historiografía y la biografía, por mencionar sólo unos cuantos. Entre ellos, el género más estudiado desde el punto de vista del cambio de la oralidad a la escritura ha sido la narrativa. Será de utilidad aquí considerar algunos estudios sobre la narrativa para indicar algunas de las hipótesis más recientes ofrecidas por los estudios sobre la oralidad y la escritura. A la narrativa podemos, para los presentes propósitos, asimilar el teatro, el cual, mientras presenta la acción sin una voz narrativa, aún cuenta con una línea de acción, como sucede en la narración.

Claro está, otros factores desarrollados en la sociedad, aparte del giro de la oralidad a la escritura, ayudan a determinar la evolución de la narrativa a través de las épocas: la cambiante organización política, el desarrollo religioso, los intercambios culturales y mucho más, incluyendo los adelantos en los otros géneros verbales. Este tratamiento de la narración no pretende reducir toda causalidad al cambio de la oralidad a la escritura, sino sólo mostrar algunos de los efectos producidos por dicho cambio.

La narración es en todas partes un género muy importante del arte verbal, que aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información. En cierto sentido, la narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas. El saber humano procede del tiempo. Aun detrás de las abstracciones de la ciencia, se encuentra la narración de las observaciones, con base en la cual se han formulado las abstracciones. Los estudiantes en un laboratorio de ciencias tienen que poner los experimentos "por escrito", es decir, tienen que narrar lo que hicieron y lo que sucedió cuando lo hicieron. A partir de la narración, es posible establecer ciertas generalizaciones o conclusiones abstractas. Detrás de los proverbios, los aforismos, la especulación filosófica y el ritual religioso, está la memoria de la experiencia humana, esparcida

en el tiempo y sujeta al tratamiento narrativo. La poesía lírica comprende una serie de sucesos en los cuales se fija la voz de la lírica o con los cuales está relacionada. Todo esto equivale a afirmar que el saber y el discurso surgen de la experiencia humana y que la manera elemental de procesar verbalmente la experiencia humana es dando cuenta de ella más o menos como realmente nace y existe, contenida en el flujo del tiempo. El desarrollo de una trama es una manera de enfrentarse a dicho flujo.

Las culturas narrativas y orales

A pesar de que se encuentra en todas las culturas, la narración resulta en ciertos aspectos más ampliamente funcional en las culturas orales primarias que en otras. En primer lugar, en una cultura oral primaria, como lo señala Havelock (1978a; *cfr.* 1963), el saber no puede manejarse en categorías complicadas, más o menos científicamente abstractas. Las culturas orales no pueden generar tales categorías, y por lo tanto utilizan historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben. La mayoría de las culturas orales, si no es que todas, producen narraciones y series de narraciones de grandes dimensiones, como las historias de las guerras troyanas entre los griegos, las de coyotes entre varias poblaciones indígenas americanas, las de Anansi (araña) en Belice y otras culturas del Caribe, con cierta herencia africana, las historias de Sunjata del antiguo Malí, las de Mwindo entre los nyanga, y así sucesivamente. Por su extensión y complejidad de escenas y acciones, las narraciones de este tipo a menudo se constituyen en las depositarias más amplias del saber popular de una cultura oral.

En segundo lugar, la narración es de particular importancia en las culturas orales primarias porque es capaz de reunir una gran cantidad de conocimientos populares en manifestaciones relativamente sustanciales y extensas que resultan razonablemente perdurables, lo cual en una cultura oral significa formas sujetas a la repetición. Las máximas, los acertijos, los proverbios y otras formas semejantes por supuesto resultan también perdurables, pero por lo general son breves. Las fórmulas rituales, que pueden ser largas, la mayoría de las veces tienen un contenido especializado. Las genealogías, que llegan a ser relativamente extensas, presentan sólo una información en sumo grado especializada. Otras presentaciones verbales extensas en una cultura oral primaria tienden a ser circunstanciales y sólo aparecen una vez. De tal modo, una oración puede ser tan sustancial y larga como una narración importante, o la parte de una narración que se recitaría en una sesión; sin embargo, una oración no perdura; normalmente no se repite. Se dirige a una situación particuar y, en total ausencia de la escritura, desaparece por completo del escenario humano junto con la situación misma. La lírica

tiende a ser breve, circunstancial o ambas cosas. Lo mismo sucede con las otras manifestaciones.

En una cultura de escritura o de imprenta, el texto físicamente engloba lo que contiene y hace posible la recuperación de cualquier especie de organización del pensamiento en su totalidad. En las culturas orales primarias, donde no hay texto, la narración sirve para unir el pensamiento de manera más extensa y permanente que los otros géneros.

La memoria oral y la línea narrativa

La narración misma tiene su historia. Scholes y Kellogg (1966) examinan y esquematizan algunas de las maneras en las cuales la narración se ha desarrollado en Occidente, a partir de algunos de sus antiguos orígenes orales hasta el presente, con plena atención a los complejos factores sociales, psicológicos, estéticos y otros. Sin dejar de tomar en consideración las complejidades de la historia general de la narración, la presente referencia simplemente señalará algunas diferencias prominentes que distinguen claramente la narrración en un marco cultural totalmente oral de la narración por escrito, con particular atención al funcionamiento de la memoria.

La retención y rememoración del conocimiento en la cultura oral primaria, descritas en el capítulo 3, requieren estructuras y procedimientos intelectuales de un tipo que nos es bastante ajeno y al que con mucha frecuencia despreciamos. Uno de los lugares donde las estructuras y los procedimientos mnemotécnicos orales se manifiestan de manera más espectacular es en su efecto sobre la trama narrativa, que en una cultura oral no concuerda precisamente con la idea que tenemos de una trama típica. Las personas de las culturas escolarizadas y tipográficas de hoy probablemente piensen en la narración ideada conscientemente como diseñada, en el caso típico, con una trama lineal culminante a menudo representada por diagrama como la consabida "pirámide de Freytag" (o sea, una vertiente ascendente, seguida por un declive descendente); una acción ascendente acumula tensión, alcanza un punto culminante que a menudo consiste en un reconocimiento u otro incidente que causa una *peripeteia* o vuelco de la acción, y que es seguida por un desenredo o desenlace, pues esta trama lineal climática común ha sido comparada con atar y desatar un nudo. Éste es el tipo de trama que Aristóteles halla en el drama (*Poética,* 1451b-1452b), un sitio significativo para tal trama, dado que el drama griego, aunque presentado oralmente, se componía como un texto escrito, fue el primer género verbal en Occidente y, durante siglos, el único género verbal controlado completamente por la escritura.

La antigua narración oral griega, la epopeya, no se trazaba de esta

manera. En su *Arte poética*, Horacio establece que el poeta épico "se da prisa por llegar al desenlace y lleva a los oyentes a lo vivo de la acción" (líneas 148-149). Horacio se refiere principalmente a la desatención del poeta épico a la secuencia temporal. El poeta refiere una situación y sólo mucho más tarde explica, a menudo con detalles, cómo se produjo. Probablemente también se refiere a la concisión y el vigor de Homero (Brink, 1971, pp. 221-222): Homero quiere llegar de inmediato, "adonde está la acción". Como quiera que sea, los poetas que sabían escribir llegaron a creer que el *in medias res* de Horacio hacía obligatorio el *hysteron proteron* en la epopeya. De tal manera, John Milton explica, en el "Argumento" para el Libro Primero de *El paraíso perdido*, que, después de exponer "en breve el tema entero" del poema y esbozar "la principal causa" de la caída de Adán, "el poema se precipita al centro de la acción".

Estas palabras de Milton muestran que desde el principio ejercía un control sobre su tema y sobre las causas que impulsaban su acción como no podía poseerlo ningún otro poeta oral. Milton se refiere a una trama sumamente organizada, con un principio, una parte intermedia y un fin (Aristóteles, *Poética*, 1450b), en una secuencia que corresponde cronológicamente a la de los sucesos que está relatando. Con toda intención secciona esta trama a fin de volver a reunir sus partes en una concepción anacrónica ideada de manera consciente.

En el pasado, la exégesis de la epopeya oral realizada por quienes conocían la escritura generalmente consideró que los poetas épicos orales hacían lo mismo, y les atribuyó una desviación consciente de una organización que en realidad era imposible sin la escritura. Dicha exégesis destila el mismo prejuicio caligráfico evidente en el término "literatura oral". Así como la presentación oral es considerada una variante de la escritura, la trama de la epopeya oral es juzgada una variante de la trama elaborada al escribir para el teatro. Aristóteles ya pensaba de esta manera en su *Poética* (1447-1448a, 1451a, y en otras partes), la cual, por razones obvias, manifiesta una mayor comprensión del drama, escrito y actuado en su propia cultura caligráfica, que de la epopeya, producto de una cultura oral primaria desaparecida hacía mucho.

De hecho, una cultura oral desconoce la trama lineal climática y larga, de la extensión de una epopeya o una novela. No puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos 200 años han aprendido a desear cada vez más y, en décadas recientes, a despreciar tímidamente. No se le hace un favor a la composición oral cuando se le describe como una variante de una organización que no conoce y que es incapaz de concebir. Los "hechos" en medio de los cuales la acción debe empezar, salvo en breves pasajes, nunca se disponen en un orden cronológico para establecer una "trama". El concepto *res* de Horacio producto del conocimiento de la escritura. No se encuentran tramas lineales climáticas en

las vidas de las personas, aunque las vidas reales puedan proporcionar el material con el cual se construye tal trama, mediante la eliminación inexorable de casi todos los incidentes, salvo unos cuantos, selectivamente puestos de relieve. El relato completo de todos los sucesos en la vida entera de Otelo resultaría de lo más tedioso.

Es característico que los poetas orales tengan dificultades para dar comienzo a una canción: la *Teogonía* de Hesíodo, en el límite entre la presentación oral y la composición escrita, hace tres intentos de abordar el mismo material (Peabody, 1975, pp. 432-433). Los poetas orales por lo común sumergían al lector *in medias res* no por una razón solemne de estructura, sino por fuerza. No tenían opción ni alternativa. Después de escuchar tal vez a muchísimos cantantes entonando cientos de canciones de diversas extensiones sobre la guerra de Troya, Homero contaba con un enorme repertorio de episodios para unir; pero, sin la escritura, no tenía modo alguno de organizarlos en un orden cronológico estricto. No había ninguna lista de los episodios y, sin la escritura, tampoco existía siquiera la posibilidad de concebir tal lista. Si hubiera intentado avanzar en estricto orden cronológico, el poeta oral en cualquier ocasión dada seguramente omitiría uno u otro episodio en el sitio donde por orden cronológico debía encajar, y tendría que agregarlo más adelante. Si en la siguiente ocasión se acordara de colocar el episodio en el orden cronológico correcto, sin duda olvidaría otros o los ubicaría en una secuencia cronológica equivocada.

Además, el material de una epopeya no es del tipo que por sí mismo produzca fácilmente una trama lineal climática. Si los episodios en la *Ilíada* o la *Odisea* se reacomodaran en un estricto orden cronológico, el conjunto tiene una progresión, pero no cuenta con la estrecha estructura climática del drama típico. El diagrama de Whitman de la organización de la *Ilíada* (1965) insinúa cajas dentro de cajas, creadas por las repeticiones temáticas, y no una pirámide de Freytag.

Lo que hacía a un buen poeta épico no era el dominio de una trama lineal climática que desarmaba a fuerza de un truco sutil llamado a precipitar al lector *in medias res*. Lo que constituía a un buen poeta épico era, entre otras cosas, desde luego, en primer lugar la aceptación tácita del hecho de que la estructura episódica era la única manera, y la manera del todo natural, de imaginarse y manejar una narración larga; y, en segundo lugar, la posesión de una habilidad suprema para el uso de escenas retrospectivas y otras técnicas episódicas. Comenzar a "la mitad de la acción" no es una táctica ideada conscientemente sino el modo original, natural e inevitable que tenía un poeta oral para abordar una narración larga (los relatos muy breves posiblemente correspondan a otra categoría). Si tomamos a la trama lineal climática como el paradigma de la trama, la epopeya no tiene ninguna. La trama rigurosa en la narración larga surge con la escritura.

¿Por qué la trama climática larga surge sólo con la escritura y en el drama, donde no hay narrador, y no penetra en la narración larga sino hasta más de 2 mil años después, con las novelas de la época de Jane Austen? Las primeras "novelas" en llamarse así eran todas más o menos episódicas, aunque *La princesa de Clèves* (1678) de Mme de la Fayette y unas cuantas más resultaban menos episódicas que la mayoría. La trama lineal climática alcanza una forma plena en la historia detectivesca: la tensión inexorablemente ascendente, el descubrimiento y la inversión exquisitamente logrados, el desenlace perfectamente resuelto. *Los crímenes de la calle Morgue,* de Edgar Allan Poe, es considerado como el primer relato policiaco. ¿Por qué, hasta donde sabemos, toda narración larga antes de principios del siglo XIX era más o menos episódica en todo el mundo (incluso *La historia de Genji,* por lo demás una obra adelantada a su tiempo, de Lady Murasaki Shikibu)? ¿Por qué nadie había escrito un bien construido relato detectivesco antes de 1841? Algunas respuestas a estas preguntas —aunque desde luego no todas— pueden hallarse en una comprensión más profunda de la dinámica del cambio de la oralidad al conocimiento de la escritura.

Barkley Peabody ha abierto nuevas perspectivas en la relación entre la memoria y la trama en su reciente y extensa obra, *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days* (1975). Peabody no se basa sólo en la obra de Parry, Lord y Havelock, o en los estudios relacionados, sino también en los tratados de europeos anteriores, como Antoine Meillet, Theodor Bergk, Hermann Usener y Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, así como en cierta bibliografía cibernética y estructuralista. Sitúa la psicodinámica de la poesía épica griega en la tradición indoeuropea y revela vínculos estrechos entre la métrica griega, la métrica avestan, védica india y otras sáncritas y las conexiones entre la evolución de la línea del hexámetro y los procesos intelectuales. Este ámbito más amplio en el cual Peabody ubica sus conclusiones sugiere horizontes aún más vastos. Es muy probable que lo que él afirma respecto al sitio de la trama y asuntos afines en el antiguo canto narrativo griego resulte aplicable de diversas maneras a la narración oral en las culturas de todo el mundo. Efectivamente, en sus abundantes notas, Peabody de cuando en cuando hace referencia a tradiciones y prácticas indígenas americanas y a otras más distintas de las indoeuropeas.

En parte explícita y en parte implícitamente, Peabody hace resaltar cierta incompatibilidad entre la trama lineal (la pirámide de Freytag) y la memoria oral, lo que obras anteriores fueron incapaces de hacer. Peabody especifica que el "pensamiento" o contenido real de la antigua poesía épica oral griega radica en las tradicionales pautas formulaicas y de estrofas que se recordaban, antes que en las intenciones conscientes del cantor para organizar o "trazar" la narración de cierta manera recordada (1975, pp. 172-179). "Un cantor efectúa no una transferencia de sus propios propósitos, sino una realización convencional de pensamiento tradicional para sus oyentes, incluyéndose a sí mismo" (1975, p. 176). El cantor no comunica "información" en nuestro sentido ordinario de "una transferencia directa" de datos del cantor al oyente. En principio el cantor está recordando de una manera curiosamente pública; recuerda no un texto aprendido de memoria, porque tal cosa no existe, ni una serie literal de palabras, sino los temas y las fórmulas que ha oído cantar a otros. De ellos se acuerda siempre de un modo diferente, según los cante o una a su manera propia en una ocasión particular para un público en especial. "El canto es el recuerdo de las canciones cantadas" (1975, p. 216).

La epopeya oral (y, por extensión hipotética, otras manifestaciones de narración en las culturas orales) no tiene nada que ver con la imaginación creadora en el moderno sentido de este término, como es aplicado a la composición escrita. "Nuestro propio placer en formar deliberadamente a partir de la imaginación nuevos conceptos, abstracciones y pautas no debe atribuirse al cantor tradicional" (1975, p. 216). Cuando un bardo agrega material nuevo, lo elabora a la manera tradicional. El bardo siempre está atrapado en una situación no del todo bajo su control: estas personas, en esta ocasión, quieren que cante (1975, p. 174). (Sabemos por la experiencia actual cómo un artista, inesperadamente instalado por un grupo para que actúe, por lo general dirá que no, lo cual provocará renovadas invitaciones hasta que al fin establece una relación adecuada con el público: "Está bien. Si insisten...") El canto oral (u otra narración) es el resultado de la acción recíproca entre el cantor, el público presente y los recuerdos del ejecutante de los cantos ya interpretados. Al trabajar con esta acción recíproca, el bardo resulta original y creador sobre bases bastante diferentes de las del escritor.

Dado que nadie nunca había cantado los cantos de las guerras de Troya, por ejemplo, en una secuencia cronológica completa, ningún Homero podía imaginarse siquiera el presentarlas de ese modo. Los objetivos de los bardos no se formulan desde el punto de vista de una trama global estricta. En la Zaire moderna (entonces la República Democrática del Congo), Candi Rureke se sorprendió al pedírsele que narrara todas las historias del héroe nyanga Mwindo (Biebuyck y Mateene, 1971, p. 14): nunca, protestó, había alguien presentado en una secuencia todos los episodios de Mwindo. Ya sabemos cómo se consiguió esta interpretación de Rureke. Como resultado de negociaciones previas con Biebuyck y Mateene, narró todas las historias de Mwindo, unas en prosa, otras en verso, con un ocasional acompañamiento coral, ante un público (algo variable), durante doce días, mientras tres escribanos, dos nyanga y un belga, anotaban sus palabras. Esto no es muy semejante a escribir una novela o un poema. La presentación de cada día fatigaba a Rureke tanto psicológica como físicamente, y al cabo de los doce días quedó exhausto.

El tratamiento profundo de Peabody de la memoria arroja nueva y brillante luz sobre muchas de las características del pensamiento y la expresión de fundamentos orales discutidas antes aquí, en el capítulo 3, principalmente sobre su carácter aditivo y acumulativo, su conservadurismo, su redundancia o exceso, y su economía de participación.

Por supuesto, la narración está relacionada con la secuencia de los sucesos en el tiempo, y por lo tanto en toda narración hay cierto tipo de trazado narrativo. Como resultado de una secuencia de acontecimientos, al final la situación es subsiguiente a lo que era al principio. Con todo, la memoria, al guiar al poeta oral, a menudo tiene poco que ver con la rigurosa presentación lineal de los hechos en un orden cronológico. El poeta quedará atrapado por la descripción del escudo del héroe y perderá por completo el hilo de la narración. En nuestra cultura tipográfica y electrónica, hoy en día nos fascina la correspondencia exacta entre el orden lineal de los elementos en el discurso y el orden de referencia, el orden cronológico en el mundo al cual se refiere el discurso. Nos agrada que la secuencia en los enunciados verbales sea exactamente paralela a aquello que experimentamos o a aquello que organizamos para experimentarlo. Cuando la narración abandona o deforma este paralelismo, como en *Marienbad* de Robbe-Grillet o *Rayuela* de Cortázar, el efecto es muy elaborado y resulta perceptible la falta del paralelismo esperado.

La narración oral no se ocupa mucho del paralelismo cronológico exacto entre la secuencia en la narración y la secuencia en los puntos de referencia fuera de ésta. Tal paralelismo sólo se vuelve un objetivo principal cuando la mente interioriza el dominio de la escritura. Peabody señala que Safo explotó este paralelismo desde sus primeras obras, lo cual da a sus poemas su curiosa modernidad como relaciones sobre una experiencia personal vivida temporalmente (1975, p. 22). Desde luego, en la época de Safo (*ca.* 600 a. de C.) la escritura ya estaba estructurando la psique griega.

LA CONCLUSIÓN DE LA TRAMA: DE LA NARRACIÓN DE VIAJES AL RELATO DETECTIVESCO

Los efectos de la escritura y más tarde de la impresión sobre la elaboración de la trama en la narrativa son demasiado vastos para ser tratados aquí en gran detalle. Sin embargo, algunos de los efectos más genéricos se aclaran mediante la consideración del paso de la oralidad al conocimiento de la escritura. Al madurar la experiencia de trabajar con un texto como texto, su creador, de hecho ya un "autor", adquiere un sentido de expresión y organización notablemente distinto del que tiene el orador que se dirige a un público presente. El "autor" puede leer las historias de otros en la soledad, puede trabajar con apuntes, puede incluso esbozar un relato antes de escribirlo. A pesar de que la inspiración sigue derivándose de fuentes inconscientes, el escritor puede someter la inspiración inconsciente a un control consciente mucho mayor que el narrador oral. El escritor tiene acceso a sus palabras escritas para la reconsideración, revisión y demás manipulaciones, hasta que finalmente se dejan en libertad para efectuar su labor. Ante los ojos del autor, el texto despliega el principio, la parte intermedia y el final, de modo que el escritor considerará su obra como una unidad autónoma y discreta, definida por su conclusión.

Debido al mayor control consciente, la línea de acción crea estructuras culminantes cada vez más estrechas, en lugar de la antigua trama episódica oral. El antiguo drama griego, como ya se ha señalado antes, fue la primera forma de arte verbal occidental controlada por completo por la escritura. Fue el primer —y durante siglos el único— género que se apegaba estrechamente a la estructura piramidal de Freytag. Paradójicamente, a pesar de que el drama se presentaba de manera oral, había sido elaborado antes como texto escrito. Resulta significativo que la presentación dramática carezca de una voz narrativa. El narrador se ha sumergido por completo en el texto y desaparece bajo las voces de sus personajes. Como ya hemos señalado, en una cultura oral un narrador organizaba normal y naturalmente su material en secciones episódicas, y la eliminación de la voz narrativa parece haber sido esencial al principio para librar a la trama de tal distribución. No debemos olvidar que la estructura episódica era la manera natural de relatar una línea narrativa extensa, aunque sólo fuera porque la experiencia de la vida real se parece más a una serie de episodios que a una pirámide de Freytag. Una selectividad esmerada produce una trama muy apegada al modelo piramidal, y esta selectividad es facilitada como nunca antes por la distancia que la escritura establece entre la expresión y la vida real.

Fuera del drama, en la narración como tal, la voz original del narrador oral adaptó varias formas nuevas al volverse la voz silenciosa del escritor, conforme el distanciamiento efectuado por la escritura dio lugar a diversas ficcionalizaciones del lector y de escritor sacados de su contexto (Ong, 1977, pp. 53-81). Empero, hasta que la impresión apareció y con el tiempo obró sus efectos más trascendentales, la subordinación de la voz al episodio se mantuvo firme.

Como ya se ha señalado, la imprenta fijó —tanto mecánica como filosóficamente— las palabras en el espacio y de este modo estableció un sentido más firme de lo concluido de lo que podía hacerlo la escritura. El mundo de lo impreso engendró la novela, la cual con el tiempo efectuó la ruptura definitiva con la estructura episódica, aunque la novela tal vez no siempre haya obedecido a una organización que siguiera estrictamente el modelo climático de muchas obras de teatro. El novelista se concentró más específicamente en un texto y menos con sus oyentes,

imaginados o reales (pues los romances impresos en prosa a menudo se escribían para leerse en voz alta). No obstante, su posición todavía era un poco incierta. El reiterativo "querido lector" del novelista del siglo XIX revela el problema de ajuste: el autor aún tiende a percibir a un auditorio, a los oyentes, en algún lugar, y frecuentemente debe recordar que la historia no se dirige a oyentes sino a lectores, cada quien solo en su propio mundo. La afición de Dickens y otros novelistas del siglo XIX a la lectura declamatoria de selecciones de sus novelas manifiesta también el gusto aún vivo por el antiguo mundo del narrador oral. Un fantasma de este mundo, cuya presencia resultaba muy común, era el héroe errante; y sus viajes servían para unir los episodios y sobrevivió a través de los romances medievales e incluso a través del *Don Quijote* de Cervantes, por lo demás increíblemente adelantado a su tiempo, hasta Defoe (Robinson Crusoe era un incansable viajero) y *Tom Jones* de Fielding, en las narraciones episódicas de Smollett y aun en algunas obras de Dickens, como por ejemplo *The Pickwick Papers*.

La narración de estructura piramidal, como se ha visto, alcanza su punto culminante en la historia detectivesca, empezando por *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe, publicado en 1841. En el relato detectivesco ideal, la acción ascendente se acumula inexorablemente hasta una tensión casi intolerable, el reconocimiento y el vuelco culminantes relajan la tensión con brusquedad explosiva y el desenlace, desenreda todo por completo: cada detalle aislado de la historia resulta de la mayor importancia y, hasta el punto culminante y el desenlace, eficazmente engañoso. Las "novelas chinas de detectives", que comenzaron en el siglo XVII y alcanzaron su madurez en el XVIII y el XIX, comparten los materiales narrativos de Poe, pero nunca logran la concisión culminante de éste, pues entreveran sus textos con "largos poemas, digresiones filosóficas, etc., etc." (Gulik, 1949, p. iii).

Las tramas de las historias detectivescas son profundamente interiores, en el sentido de que un acabado completo por lo general se consigue, primero, en la mente de uno de los personajes y luego se difunde al lector y a los otros personajes ficticios. Sherlock Holmes lo tenía todo resuelto en la mente antes que cualquier otro, incluyendo especialmente al lector. Esto es típico del relato detectivesco en contraste con la simple historia de "misterio", que no cuenta con una organización rematada de manera tan impecable. El giro de la narrativa hacia la "introspección", para utilizar la expresión de Kahler (1973), aquí es ilustrada impresionantemente por la diferencia con la antigua narración oral. El protagonista del narrador oral, distinguido típicamente por sus hazañas externas, es reemplazado por la conciencia interior del protagonista tipográfico.

No pocas veces la historia detectivesca muestra cierto vínculo directo entre la trama y la textualidad. En *El escarabajo de oro* (1843), Edgar Allan

Poe no sólo concentra lo más importante de la acción en la mente de Legrand, sino también presenta como su equivalente externo un texto, la clave escrita que interpreta el mapa para hallar el tesoro escondido. El problema inmediato que Legrand resuelve directamente no es una dificultad existencial (¿Dónde está el tesoro?) sino textual (¿Cómo ha de interpretarse este escrito?). Una vez resuelto el problema textual, todo lo demás se arregla. Asimismo, como Thomas J. Farrell me indicó en una ocasión, a pesar de que el texto está escrito a mano, el código contenido por el mismo es principalmente tipográfico, compuesto no sólo de letras del alfabeto sino también de signos de puntuación, mínimos o inexistentes en el manuscrito, pero abundantes en el texto impreso. Estos signos están aún más alejados del mundo oral que las letras del alfabeto: aunque forman parte de un texto, son impronunciables, no fonéticos. El efecto de lo impreso para elevar al máximo el sentido de aislamiento y conclusión resulta evidente. Lo que se encuentra dentro del texto y de la mente es una unidad completa, autónoma con su silenciosa lógica interna. Más tarde, variando este mismo tema en una especie de historia cuasi-detectivesca, Henry James crea, en *Los papeles de Aspern* (1888), un misterioso personaje central cuya identidad entera está encerrada en un escondrijo de sus cartas inéditas, las cuales son quemadas al final de la historia, sin ser leídas por el hombre que había dedicado su vida a buscarlas, para descubrir qué clase de persona había sido Jeffrey Aspern en realidad. Junto con los papeles, el misterio de la persona de Aspern en la mente de su perseguidor se desvanece en el humo. La textualidad es encarnada en esta historia fantástica. "La letra mata, mas el espíritu vivifica" (2 Corintos, 3:6).

El carácter reflexivo mismo de la escritura —reforzado por la lentitud del proceso de escritura en comparación con la presentación oral, así como por el aislamiento del escritor en comparación con el orador— propicia el desarrollo de la conciencia a partir de lo inconsciente. El escritor de relatos detectivescos resulta exquisitamente más consciente en su reflexión que uno de los narradores épicos de Peabody, como las mismas teorías de Edgar Allan Poe hacen patente.

La escritura, como se ha visto, es en esencia una actividad que eleva la conciencia. La historia cuya trama se organiza siguiendo estrictamente los cánones clásicos es tanto el resultado como el origen de un estado sublimado de conciencia, y este hecho se expresa de manera simbólica cuando, con la aparición de la trama perfectamente piramidal en el relato detectivesco, la acción se concentra en la conciencia del protagonista: el detective. En décadas recientes, conforme la cultura tipográfica ha sido trasmutada en una cultura electrónica, la historia de trama esquemática ha perdido aceptación por demasiado "fácil" (es decir, por estar demasiado "trabajada" por la conciencia) para el autor y el lector. La literatura de vanguardia está ahora obligada a descomponer o disimular

las tramas de sus narraciones. Sin embargo, los relatos sin trama de la era electrónica no son narraciones episódicas. Forman variaciones impresionistas e imaginistas sobre las historias con tramas que les precedieron. La trama narrativa lleva la huella de la escritura y la tipografía. Cuando se estructura según recuerdos y ecos, indicativos de la antigua narración oral primaria con su marcada confianza en lo sub-inconsciente (Peabody, 1975), no puede sustraerse a hacerlo de una forma elaborada y académica, como en *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet o *Ulysses* de James Joyce.

EL PERSONAJE "REDONDO", LA ESCRITURA Y LO IMPRESO

El lector moderno comprende generalmente la "caracterización" eficaz en la narrativa o en el teatro como la producción del personaje "redondo", para utilizar el término de E. M. Forster (1974, pp. 46-54), el personaje que "posee lo incalculable de la vida". Opuesto al personaje "redondo" está el "plano", el tipo de figura que nunca asombra al lector, sino antes bien lo deleita por actuar precisamente como se espera que lo haga. Ahora sabemos que el personaje "pesado" (o "plano") se deriva originalmente de la narración oral primaria, que no puede ofrecer personajes de otro tipo. El personaje tipo, sirve tanto para organizar la línea de la trama como para manejar los elementos no narrativos que se presentan en la narración. Alrededor de la figura de Odiseo (o, en otras culturas, Brer Rabbit o la araña Anansi), es posible recurrir a la tradición acumulada sobre el ingenio; en torno a la figura de Néstor, a la tradición referente a la sabiduría, y así sucesivamente.

Conforme el discurso avanza de la oralidad primaria a un control caligráfico y tipográfico cada vez mayor, el personaje plano, "pesado" o personaje tipo cede ante figuras que se vuelven más y más "redondas", es decir, que se presentan, a primera vista, como imprevisibles pero, en última instancia, coherentes desde el punto de vista de la compleja estructura de carácter y motivación de las que se dota al personaje redondo. La complejidad de la motivación y el desarrollo psicológico interno con el paso del tiempo hacen que el personaje redondo parezca una "persona real". La aparición del personaje redondo de la novela estuvo determinada por una gran cantidad de impulsos. Scholes y Kellogg (1966, pp. 165-177) sugieren influencias tales como el impulso hacia la interiorización en el Antiguo Testamento y su intensificación en el cristianismo, la tradición dramática griega, las tradiciones ovidiana y agustiniana de la introspección, y la reflexión que se encuentra en los romances célticos medievales y la tradición del amor cortés. Empero, también señalan que la ramificación de los rasgos de carácter personales no fue perfeccionada sólo cuando apareció la novela, con su sentido del tiempo no simplemente como marco sino como elemento de la acción humana.

Todos estos logros resultan inconcebibles en las culturas orales primarias y de hecho surgen en un mundo dominado por la escritura, con su impulso hacia la introspección minuciosamente especificada y los análisis detalladamente elaborados de los estados interiores del alma y de sus relaciones consecutivas orientadas hacia el interior. Una explicación más completa del surgimiento del personaje "redondo" debe incluir una concepción de cómo la escritura, y más tarde la imprenta, afectaron a la antigua economía intelectual. Las primeras aproximaciones que tenemos al personaje redondo se encuentran en las tragedias griegas, el primer género verbal controlado enteramente por la escritura. Éstas todavía se ocupan de líderes esencialmente públicos antes que con los personajes domésticos comunes que pueden prosperar en la novela; empero, el Edipo de Sófocles y, aún más, Penteo y Agavé así como Ifigenia y Orestes, en las tragedias de Eurípides, son incomparablemente más complejos y presos de angustia interior que cualquiera de los personajes de Homero. Según las perspectivas de la oralidad y la escritura, de lo que se trata aquí es de la creciente interiorización del mundo abierto por la escritura. Watt (1967, p. 75) llama la atención hacia la "interiorización de la conferencia" y los hábitos introspectivos que produjeron el interés por el personaje humano que ya se halla en Defoe, y atribuye esto a los antecedentes puritanos calvinistas del autor. Hay algo claramente calvinista en la manera como los personajes introspectivos de Defoe se relacionan con el mundo secular. Sin embargo, la introspección y la interiorización cada vez mayores de la conciencia distinguen la historia entera del ascetismo cristiano, donde su intensificación está explícitamente vinculada con la escritura, desde las *Confesiones* de San Agustín hasta la *Autobiografía* de Santa Teresa de Lisieux (1873-1897). Miller y Johnson (1938, p. 461), citados por Watt, apuntan que "casi todo puritano letrado llevaba alguna especie de diario". El advenimiento de la impresión intensificó la introspección propiciada por la escritura. La edad de la impresión se distinguió inmediatamente en círculos protestantes, por la promoción de la interpretación privada e individual de la Biblia, y en círculos católicos se caracterizó por el aumento de una frecuente confesión privada de los pecados, y, de manera concomitante, por el hincapié en el examen de conciencia. La influencia de la escritura y la impresión sobre el ascetismo cristiano exije ser investigada.

Escribir y leer, como se ha visto, son actividades solitarias (aunque al principio la lectura se practicaba con bastante frecuencia de manera comunitaria). Incorporan a la psique en un pensamiento arduo, interiorizado e individualizado de un tipo inaccesible para la gente que no conoce la escritura. En los mundos privados que engendran, nace el interés por el personaje humano "redondo"; profundamente interiorizado en su motivación, impulsado de manera misteriosa pero firme desde su interior. Después de su primera aparición (en el antiguo drama griego, con-

trolado caligráficamente), el personaje "redondo" es desarrollado más en la época de Shakespeare, después de la invención de la imprenta, y alcanza su punto culminante en la novela, en la cual, después de la llegada del Romanticismo, lo impreso es interiorizado de manera más completa (Ong, 1971).

La escritura y la impresión no eliminan del todo al personaje plano. De acuerdo con el principio de que una nueva tecnología de la palabra refuerza a la vieja al mismo tiempo que la transforma, es posible que las culturas que conocen la escritura de hecho produzcan en ciertos aspectos el epítome de los personajes simbólicos, es decir, abstractos. Éstos aparecen en las moralidades de la baja Edad Media, que empleaban virtudes y vicios abstractos como personajes —personajes simbólicos intensificados como sólo la escritura puede hacerlo—, y en el teatro de humor del siglo XVII, el cual, como en *Every Man in His Humor* o *Volpone,* de Ben Jonson, presenta virtudes y vicios ligeramente personificados en tramas más complejas. Defoe, Richardson, Fielding y otros novelistas precursores (Watt, 1967, pp. 19-21), y a veces incluso Jane Austen, dan a sus personajes nombres que les otorgan un valor simbólico: Lovelace, Heartfree, Allworthy o Square. Las culturas electrónicas, de alta tecnología, más recientes aún producen personajes simbólicos en géneros regresivos como el *western* o en algunos contextos de humor consciente (en el sentido moderno de esta palabra). El "alegre gigante verde" funciona bastante bien en los guiones de publicidad porque el epíteto anti-heroico "alegre" advierte a los adultos que no han de tomar en serio a este dios de la fertilidad de nuestros días. No se conoce aún la historia de los personajes simbólicos y de las complejas maneras como relacionan la ficción escrita con la tradición oral.

Así como el relato sin trama de la imprenta de los últimos tiempos o era electrónica se basa en la trama clásica y obtiene su efecto por una sensación de que la trama está disfrazada o ausente, así en esta misma era los personajes extrañamente ahuecados que representan estados extremos de conciencia, como en Kafka, Samuel Beckett o Thomas Pynchon, surten sus efectos debido al contraste percibido con sus predecesores, los personajes "redondos" de la novela clásica. Tales personajes de la edad electrónica serían inconcebibles si la narrativa no hubiera pasado por una fase del personaje "redondo".

La evolución del personaje redondo registra cambios en la conciencia que se extienden mucho más allá del mundo de la literatura. Desde Freud, la comprensión psicológica y sobre todo psicológica analítica de toda estructura de la personalidad ha tomado como modelo algo así como el personaje "redondo" de la ficción. Freud concibe a los seres humanos reales como estructurados de una manera psicológicamente parecida al personaje dramático Edipo, no a Aquiles, y de hecho como un Edipo interpretado según los cánones del mundo de las novelas del siglo XIX, más "redondo" que cualquier otro personaje de la antigua literatura griega. Parecería que el desarrollo del psicoanálisis moderno es paralelo a la evolución del personaje en el teatro y la novela, ya que ambos dependen del giro de la psique hacia la interiorización, producido por la escritura e intensificado por lo impreso. En efecto, así como el psicoanálisis busca algún significado más profundo, indistinto pero sumamente revelador, oculto bajo la superficie de la vida ordinaria, así los novelistas —desde Jane Austen hasta Thackeray y Flaubert— invitan al lector a percibir algún significado más puro bajo la superficie defectuosa o falaz que retratan. Los descubrimientos de la psicología "profunda" eran imposibles antes, por las mismas razones que el personaje completamente "redondo" de la novela del siglo XIX no era concebible tiempo atrás. En ambos casos, se requería de una organización textual de la conciencia, aunque desde luego también estaban en juego otras fuerzas: el alejamiento de la terapia holista de la "antigua" medicina (anterior a Pasteur) y la necesidad de un nuevo holismo; la democratización y privatización de la cultura (en sí un efecto de la escritura y, más tarde, de lo impreso); el nacimiento de la llamada familia "nuclear" o "familia afectiva", en lugar de la familia extensa organizada para conservar la "línea" de descendencia; una tecnología avanzada que relacionaba más íntimamente entre sí a grupos más grandes de personas; y así sucesivamente.

Sin embargo, cualesquiera que hayan sido estas otras fuerzas tras el desarrollo del psicoanálisis, la escritura y lo impreso propiciaron un gran potencial: el nuevo interés por el mundo vital del hombre y la persona humana. Los personajes delineados mediante epítetos no se prestan mucho a la crítica psicoanalítica, ni tampoco las figuras trazadas según una psicología de facultades, de "virtudes" y "vicios" en pugna. En la medida en que la psicología moderna y el personaje "redondo" de la ficción representan ante la conciencia actual cómo es la existencia humana, el sentido de ésta ha sido procesado a través de la escritura y lo impreso. Esto no pretende de ningún modo censurar el interés actual en la existencia humana. Al contrario. El sentido fenomenológico moderno de la existencia es más rico, en su reflexión consciente y articulada, que cualquier cosa que lo haya precedido. Pero resulta benéfico reconocer que este sentido depende de las tecnologías de la escritura y lo impreso, profundamente interiorizadas, partes ya de nuestros propios recursos psíquicos. La reserva enorme de conocimientos históricos, psicológicos y otros que pueden entrar en la narrativa y caracterización complejas de la actualidad sólo pudo acumularse a través del uso de la escritura y lo impreso (y hoy en día la electrónica). Pero estas tecnologías de la palabra no almacenan solamente lo que sabemos. Forman nuestro saber de manera que lo vuelven bastante inaccesible y, de hecho, inconcebible en una cultura oral.

VII. ALGUNOS TEOREMAS

El estudio del contraste entre la oralidad y el conocimiento de la escritura es un asunto inconcluso en su mayor parte. Lo que en fechas recientes se ha aprendido acerca de este contraste sigue expandiendo la comprensión no sólo del pasado oral, sino también del presente, lo cual libera nuestras mentes habituadas al texto y coloca bajo nuevas perspectivas mucho de lo que desde hace tiempo nos ha sido familiar. Aquí indicaré algunas de las nuevas perspectivas e hipótesis en apariencia más interesantes, pero sólo algunas, pues resulta imposible hacerlo de manera global o completa. Presentaré la cuestión en forma de teoremas; afirmaciones más o menos hipotéticas que de varias maneras se relacionan con lo que ya se ha explicado aquí acerca de la oralidad y el cambio de ésta a la escritura. Si los capítulos precedentes han tenido un éxito aunque sea moderado, el lector debiera ser capaz de llevar estos teoremas más lejos así como de producir sus propios teoremas e hipótesis complementarias.

Algunos de estos teoremas atenderán especialmente a las maneras en las cuales ciertas escuelas modernas de la interpretación literaria y la filosofía están enlazadas con el cambio de la oralidad y la escritura. La mayoría de estas escuelas se tratan en Hawkes (1977). Para conveniencia del lector, cuando sea posible se hará referencia directamente a Hawkes, en cuya obra pueden encontrarse las diversas fuentes primarias.

La historia literaria

La historia literaria ha empezado, pero apenas empezado, a explotar las posibilidades que le ofrecen los estudios sobre oralidad y conocimiento de la escritura. Importantes estudios han dado a conocer una amplia gama de tradiciones específicas mediante el análisis de las presentaciones orales primarias o los elementos orales en sus textos literarios. Foley (1980b) cita obras sobre el mito sumerio, los Salmos bíblicos, varias producciones orales de África del Oeste y del Centro, la literatura medieval inglesa, francesa y germánica (*véase* Curschmann, 1967), la *bylina* rusa y la prédica popular estadounidense. Los listados de Haymes (1973) agregan estudios sobre las tradiciones ainu, turca y otras más. Pero la historia literaria en general todavía procede con poca conciencia, si acaso la tiene, de las polaridades entre oralidad y conocimiento de la escritura,

pese a su importancia para el desarrollo de los géneros, la trama, la caracterización, las relaciones entre escritor y lector (*véase* Iser, 1978) y la relación entre la literatura y las estructuras sociales, intelectuales y psíquicas.

Los textos pueden representar todo tipo de ajustes distintos a las polaridades entre la oralidad y el conocimiento de la escritura. La cultura de manuscrito en Occidente fue siempre marginalmente oral y, aun después de la imprenta, lo textual sólo alcanzó de manera paulatina el lugar que ocupa hoy en día en las culturas donde la mayor parte de la lectura se realiza en silencio. Todavía no hemos llegado a aceptar del todo el hecho de que, desde la Antigüedad hasta avanzado el siglo xviii muchos textos literarios, incluso cuando estuvieran por escrito, por lo general estaban destinados a la recitación pública, originalmente llevada a cabo por el autor mismo (Hadas, 1954, p. 40; Nelson, 1976-1977, p. 77). El leer en voz alta ante la familia y otros grupos pequeños era común todavía a principios del siglo xx, hasta que la cultura electrónica reunió a tales grupos alrededor de los aparatos de radio y televisión, en lugar de, como se hacía antes, en torno a un miembro del grupo.

La literatura medieval resulta particularmente fascinante en cuanto a su relación con la oralidad, debido a las mayores presiones del conocimiento de la escritura sobre la psique medieval, producidas no sólo por la importancia central del texto bíblico (los antiguos griegos y romanos no tenían textos sagrados, y sus religiones prácticamente no cuentan con una teología formal), sino también por la extraña y nueva mezcla de oralidad (debates) y lo textual (comentarios sobre obras escritas) en las academias del medievo (Hajnal, 1954). Es probable que la mayoría de los escritores medievales a través de Europa continuara la práctica clásica de escribir sus obras literarias para ser leídas en voz alta (Crosby, 1936; Nelson, 1976-1977; Ahern, 1981). Esto ayudaba a determinar el estilo siempre retórico así como la índole de la trama y la caracterización.

La misma práctica persistió en grado notable a lo largo del Renacimiento. William Nelson (1976-1977, pp. 119-120) señala la revisión hecha por Alamanni de su *Giron Cortese*, originalmente un fracaso, para hacerlo más episódico y, así, más idóneo para la lectura oral frente a grupos, como lo había sido el exitoso *Orlando* de Tasso. Nelson continúa y propone que la misma motivación impulsó la revisión que Sir Philip Sidney hizo a *Old Arcadia*, para adecuarla a su presentación oral. También indica (1976-1977, p. 117) que a lo largo del Renacimiento la práctica de la lectura oral hace a los autores expresarse "como si en realidad hubiera gente... escuchando" y no sólo "hipótesis" a las cuales normalmente se dirigen los autores actuales. De aquí el estilo de Rabelais y Thomas Nashe. Esta investigación de Nelson es una de las más ricas en el señalamiento de la dinámica entre la oralidad y el conocimiento de la escritura en la literatura inglesa, desde la Edad Media hasta el siglo xix

e insinúa cuánto queda todavía por hacer en el estudio de las polaridades entre oralidad y conocimiento de la escritura. ¿Quién ha evaluado ya *Euphues* de Lyly como obra para leerse en voz alta?

El movimiento del Romanticismo advierte el principio del fin de la antigua retórica basada en la oralidad (Ong, 1971), pero ésta resuena, a veces espectral, a veces torpemente, en el estilo de los primeros escritores estadounidenses como Hawthorne (Bayer, 1980), por no mencionar a los padres fundadores de los Estados Unidos de América, y reverbera claramente en toda la historiografía de Thomas Babington Macaulay hasta la de Winston Churchill. En estos escritores, la concepción teatral y el estilo semi-oratorio ponen de manifiesto las huellas de la tradición oral aún persistentes en las escuelas públicas británicas. La historia literaria aún tiene que examinar todo lo relacionado con esto.

A través de los siglos, el cambio de la oralidad a través de la escritura y de lo impreso hasta el procesamiento electrónico de la palabra ha afectado profundamente y, de hecho, determinado de manera fundamental la evolución de los géneros artísticos verbales, así como simultáneamente, por supuesto, los estilos sucesivos de caracterización y trama. En el Occidente, por ejemplo, la epopeya representa básica e irremediablemente una forma de arte oral. Las epopeyas escritas e impresas, las llamadas epopeyas "artísticas", son imitaciones elaboradas y arcaizantes de los procedimientos requeridos por la psicodinámica de la narración oral; por ejemplo, el inicio de la obra *in medias res*, las descripciones formulaicas complicadas de la armadura y la conducta agonística, otro logro formulario de otro tema oral. Conforme la oralidad disminuye con la escritura y la impresión, la epopeya cambia irremediablemente de forma, pese a las mejores intenciones y esfuerzos del autor. El narrador de la *Ilíada* y la *Odisea* está perdido en los hechos comunitarios orales: nunca aparece como "yo". El escritor Virgilio inicia su *Eneida* con *"Arma, virumque cano"*, "Canto las armas y el varón"*. La carta de Spenser a Sir Walter Raleigh, para presentar *The Faerie Queene*, muestra que Spenser realmente pensaba estar componiendo una obra como la de Homero: pero la escritura y lo impreso habían determinado que no fuera así. Con el tiempo, la epopeya pierde incluso su credibilidad imaginaria: sus raíces en la economía intelectual de la cultura oral se han secado. La única manera en la cual el siglo XVIII puede referirse seriamente a la epopeya es mofándose de ella por medio de parodias de epopeyas. Éstas son producidas por cientos. Más tarde, la epopeya de hecho desaparece. La continuación por Kazantzaki de la *Odisea* constituye una forma literaria ajena.

Los romances son producto de la cultura caligráfica, creaciones en un nuevo genero escrito que se basa fundamentalmente en estilos orales de

*Virgilio. *Enéida* (México: Nuestros Clásicos, 1981), p. 1

pensamiento y expresión, pero sin imitar conscientemente formas orales anteriores, como lo hacía la epopeya "artística". Las baladas populares, como las de la frontera en inglés y escocés, se desarrollan al margen de la oralidad. La novela constituye claramente un género impreso, profundamente interior, sin héroes y con fuerte tendencia a la ironía. Las formas narrativas actuales, desprovistas de trama, son parte de la era electrónica, estructuradas tortuosamente de acuerdo con códigos abstrusos (como computadoras). Y así sucesivamente. Éstas son algunas pautas genéricas generales. En su mayor parte, no se sabe aún cuáles hayan sido las específicas. No obstante, su estudio y comprensión no sólo arrojará luz sobre las formas de arte y pensamiento verbales del pasado, sino también sobre las del presente, y posiblemente incluso sobre las del futuro.

Un gran hueco en nuestra comprensión de la influencia de las mujeres en el género y estilo literarios podría llenarse o taparse si analizamos el cambio de la oralidad a la escritura y lo impreso. Aquí, un capítulo anterior apuntó que las primeras novelistas y otras escritoras por lo general no observaron los rasgos de la tradición oral por el simple hecho de que las muchachas por lo común no tenían acceso al entrenamiento retórico de bases orales que los jóvenes recibían en la escuela. El estilo de las escritoras era claramente menos oral en un sentido formal que el de los hombres; sin embargo, hasta donde yo sé, ningún estudio importante ha examinado las consecuencias de este hecho, que seguramente fueron extensas. Indudablemente, los estilos no retóricos preferidos por las escritoras ayudaron a hacer de la novela lo que es: más parecida a una conversación que una presentación desde un estrado. Steiner (1967, pp. 387-389) ha llamado la atención sobre los orígenes de la novela en la vida mercantil. Esta vida conocía muy bien la escritura, pero su conocimiento de ella era vernáculo, no fundamentado en la retórica latina. Las escuelas de los disidentes, que daban preparación para el trabajo comercial, fueron las primeras que admitieron mujeres en el salón de clases.

Varios tipos de huellas de la tradición oral, así como la "oralidad con conocimiento de la escritura" de la cultura oral secundaria producida por la radio y la televisión, aguardan un estudio a fondo (Ong, 1971, pp. 284-303; 1977, pp. 53-81). Algunos de los trabajos más interesantes sobre los contrastes entre oralidad y conocimiento de la escritura hoy en día están realizándose en estudios de la literatura actual en idioma inglés de África occidental (Fritschi, 1981).

En un nivel más práctico, muestra mayor comprensión de la psicodinámica de la oralidad en relación con la de la escritura está mejorando la enseñanza de la facultad de escribir, particularmente en culturas que en la actualidad están avanzando rápidamente de una oralidad casi total hacia el conocimiento de la escritura, como es el caso de muchas culturas africanas (Essien, 1978), y en subculturas que conservan rasgos orales de las sociedades donde priva un alto conocimiento de la escritura

(Farrell, 1978a; 1978b), como por ejemplo las subculturas urbanas negras o chicanas en los Estados Unidos.

LA NUEVA CRÍTICA Y EL FORMALISMO

El cambio de la oralidad a la escritura esclarece el significado de la nueva crítica (Hawkes, 1977, pp. 151-156) como un ejemplo notable de pensamiento determinado por el texto. La nueva crítica insistía en la autonomía de la obra individual de arte textual. Lo escrito, como se recordará, se ha llamado un "discurso autónomo" por contraste con la expresión oral, nunca autónoma sino siempre incorporada en una existencia no verbal. Los nuevos críticos han asimilado la obra de arte verbal al mundo de objetó visual de los textos antes que al mundo oral-auditivo de los sucesos. Insisten en que el poema u otra obra literaria se considere como un objeto, un "icono verbal".

Resulta difícil ver cómo este modelo visual-táctil de un poema u otra creación verbal pudiera aplicarse de manera eficaz a una presentación oral, que presuntamente podría ser un poema real. El sonido se resiste a la reducción a un "objeto" o "icono": es un acontecimiento continuo, como ya hemos explicado. Además, el divorcio entre el poema y el contexto sería difícil de imaginar en una cultura oral donde la originalidad de la obra poética consiste en la manera como este cantante o narrador se relaciona con este público en este momento. Aunque por supuesto es un suceso especial, en cierto modo distinguible de otras clases de acontecimientos, en un marco particular su propósito o resultado rara vez o nunca es simplemente estético: la presentación de una epopeya oral, por ejemplo, también puede servir, simultáneamente, como un acto de celebración, como *paideia* o educación para la juventud, como fortalecedor de la identidad del grupo, como medio de hacer perdurar todo tipo de conocimiento popular —histórico, biológico, zoológico, sociológico, venatorio, náutico, religioso—, y mucho más. Asimismo, el narrador por lo regular se identifica con los personajes que delinea e interviene libremente con su público real, que mediante sus reacciones a su vez ayuda a determinar lo que aquél dice: la extensión y el estilo de la narración. En su presentación de *La epopeya de Mwindo*, Candi Rureke no sólo se dirige él mismo al público, sino incluso hace que el héroe, Mwindo, hable a los escribanos que ponen por escrito la presentación de Rureke y les indica que se apresuren en su trabajo (Biebuyck y Mateene, 1971). Difícilmente puede llamársele icono a esto. Al final de la epopeya, Rureke resume los mensajes para la vida real que, según él, transmite el relato (1971, p. 144). La búsqueda romántica de la "poesía pura", aislada de las preocupaciones de la vida real, se deriva del interés por la expresión autónoma creada por la escritura y, aún más, por el interés en la conclusión, el cual es producto de lo impreso. Nada muestra de manera más impresionante la afinidad estrecha, en su mayor parte inconsciente, entre el movimiento romántico y la tecnología.

El formalismo ruso, un poco más anterior (Hawkes, 1977, pp. 59-73), adoptó casi el mismo punto de vista de la nueva crítica, aunque las dos escuelas evolucionaron de manera independiente. Los formalistas han dado gran importancia a la poesía como un lenguaje "puesto en el primer plano", un lenguaje que llama la atención sobre las palabras mismas en su relación unas con otras dentro de la unidad acabada que es el poema, el cual tiene su propia existencia interior, autónoma. Los formalistas restan importancia o eliminan de la crítica todo interés por el "mensaje", "fuentes" o "historia" del poema, o su relación con la biografía del autor. Evidentemente, su visión también está determinada por el texto y se concentran exclusiva (e irreflexivamente, en su mayor parte) en los poemas compuestos por escrito.

La afirmación de que la óptica de los nuevos críticos y los formalistas rusos está determinada por el texto no pretende desacreditarlos pues de hecho estaban analizando poemas que eran creaciones textuales. Además, dado el estado precedente de la crítica (que se había dedicado en gran parte a la biografía y psicología del autor, sin atender al texto), se justificaba que hicieran hincapié en éste. La crítica anterior se había originado en una tradición retórica que había conservado rasgos de la tradición oral, y de hecho era inexperta en el trato del discurso autónomo, propiamente textual. Visto según las perspectivas esbozadas por los contrastes entre oralidad y escritura, el cambio de la crítica anterior al formalismo y la Nueva Crítica aparece por lo tanto como un cambio de una mentalidad (retórica, contextual) que conserva rasgos orales a una mentalidad textual (no contextual). Sin embargo, esta última era relativamente irreflexiva. Pues, aunque los textos son autónomos en comparación con la expresión oral, en última instancia ninguno puede existir independientemente del mundo no textual. Todo texto se construye a partir de un pretexto.

Así pues, todos los textos tienen contrapuntos no textuales. Roland Barthes (Hawkes, 1977, pp. 154-155) señala que toda interpretación de un texto tiene que salirse de éste a fin de hacer referencia al lector: el texto no tiene significado hasta que alguien lo lee, y para adquirir sentido debe ser interpretado, es decir, relacionado con el mundo del lector (lo cual no quiere decir que deba ser leído de modo caprichoso o sin referencia alguna al mundo del escritor). Es posible describir la situación de esta manera; puesto que todo tiempo dado se sitúa en la totalidad del tiempo, un texto, depositado por su autor en un tiempo dado, está relacionado *ipso facto* con todos los tiempos, ya que contiene implicaciones que sólo pueden desplegarse con el paso del tiempo y que resultan inaccesibles a la conciencia del autor o de los coetáneos de éste, aunque no

necesariamente ausentes de su subconciencia. La crítica marxista (de la cual Barthes se deriva en parte, Hawkes, 1977, pp. 267-271) sostiene que la referencia a sí mismos de los nuevos críticos está determinada por cuestiones de clase y es adulatoria: identifica el significado "objetivo" del texto con algo que de hecho se encuentra fuera de éste, a saber: las interpretaciones que el texto imagina que son las apoyadas por la humanidad, el ingenio, el sentido de la tradición y el donaire de lo que en esencia es una aristocracia decadente (Hawkes, 1977, p. 155). Desde esta perspectiva, la Nueva Crítica obtuvo mayor éxito con las lisonjeras clases medias que admiran este medio aristocrático.

La Nueva Crítica también se originó en otra redistribución importante de las fuerzas orales con conocimiento de la escritura, la cual tuvo lugar cuando el medio académico cambió de una base del latín culto, controlado caligráficamente, a una base vernácula más libremente oral. Aunque había algunos cursos aislados de literatura inglesa en los colegios y universidades estadounidenses alrededor de 1850, la materia sólo se convirtió en una asignatura académica importante a principios del siglo XX; y, en el nivel de graduados, sólo después de la primera Guerra Mundial (Parker, 1967). En las universidades de Oxford y Cambridge, el estudio del inglés en los primeros niveles empezó tímidamente apenas a fines del siglo XIX y también llegó a ser una materia independiente sólo después de la primera Guerra Mundial (Potter, 1937; Tillyard, 1958). Para la década de 1930, la Nueva Crítica estaba en marcha, derivada del nuevo estudio académico del inglés, la primera crítica vernácula importante de la literatura en idioma inglés que se desarrollara en un ambiente académico (Ong, 1962, pp. 177-205). Los medios académicos no conocían una "vieja crítica" del inglés. La crítica anterior de obras vernáculas, por aguda que fuese, caía fuera de lo académico, era ocasional y a menudo hecha por aficionados, pues el estudio académico profesional previo de la literatura se restringía al latín, con algo de griego, y se fundamentaba en el estudio de la retórica.

El latín, según se ha visto, durante mucho más de mil años fue una lengua controlada caligráficamente, ya no una lengua materna. Aunque estaba englobado en una mentalidad residualmente oral, no proporcionaba un acceso directo al inconsciente, como lo hacía una lengua materna. Bajo estas condiciones, un texto literario en latín, por complejo que fuera y por erudita que resultara su comprensión, resultaba inevitablemente abstruso en comparación con un texto en la lengua materna de uno, escrito con base en una mezcla más rica de elementos inconscientes y conscientes. Dada la oscuridad relativa intrínseca de los textos en latín, no resultaba sorprendente que el comentario sobre el texto se apartara en algo de éste mismo, hacia el autor, su psicología, los antecedentes históricos y todos los factores externos que molestaban tanto a los defensores de la Nueva Crítica.

La Nueva Crítica misma desde el principio se centró en los textos en idioma inglés y lo hizo principalmente en un marco académico, donde las discusiones podían desarrollarse en una escala más amplia, más continua y más organizada que la de la crítica ocasional anterior de obras vernáculas. Nunca antes se habían abordado los textos en esta manera exhaustiva, en parte porque para las décadas de 1930 y 1940 los rincones debajo de la conciencia habían sido abiertos por el psicoanálisis y la psique se volvía reflexivamente sobre sí misma como nunca antes, pero también porque un texto en idioma vernáculo tenía una relación diferente con el antiguo mundo oral de la infancia que un texto en una lengua que, hacía mucho más de un milenio, no había hablado nadie que no supiera también cómo escribirla. Hasta donde yo sé, los estudios textuales nunca han explotado las implicaciones aquí presentes (Ong, 1977, pp. 22-34), las cuales resultan abrumadoras. El estructuralismo semiótico y el "deconstruccionismo" por lo general no toman conciencia alguna de las diversas maneras como los textos pueden relacionarse con su sustrato oral. Se especializan en textos caracterizados por el punto de vista tipográfico o desarrollado a fines de la época del romanticismo, en los umbrales de la era electrónica (1844 fue el año en que Morse probó con éxito el telégrafo).

EL ESTRUCTURALISMO

El análisis estructuralista, según lo desarrolló Claude Lévi-Strauss (1970; Hawkes, 1977, pp. 32-58), se ha concentrado considerablemente en la narración oral y ha logrado cierta libertad de prejuicios caligráficos y tipográficos mediante la descomposición de la narración oral según términos binarios abstractos antes que desde el punto de vista del tipo de trama desarrollado en la narración escrita. La analogía fundamental de Lévi-Strauss para la narración es el lenguaje mismo, con su sistema de elementos contrastantes: fonema, morfema, etcétera. Él y sus muchos seguidores por lo general han prestado poca o ninguna atención a la psicodinámica específica de la expresión oral, como es elaborada por Parry, Lord, y particularmente Havelock y Peabody. La referencia a tales obras agregaría otra dimensión al análisis estructuralista, al cual a menudo se acusa de ser demasiado abstracto y tendencioso: todas las estructuras observadas resultan ser binarias (vivimos en la época de la computadora), y lo binario se logra omitiendo los elementos, con frecuencia importantes, que no se ajustan a las pautas binarias. Además, las estructuras binarias, por interesantes que sean las configuraciones abstractas que forman, no parecen explicar la urgencia psicológica de una narración y por lo tanto no logran esclarecer por qué el relato es un relato.

Los estudios de la oralidad como tal han hecho resaltar que la narra-

ción oral no siempre se arma según términos que permitan un rápido análisis estructuralista binario, o incluso el rígido análisis temático que Propp (1968) aplica al cuento popular. La estructura de la narración oral a veces se desintegra, aunque este hecho no le pone trabas a un buen narrador, hábil en las técnicas de digresión y referencia retrospectiva. La "línea" narrativa directa, como Peabody ha hecho patente (1975, pp. 179, 235 y *passim*), es mucho menos eficaz en la presentación oral primaria que en la composición escrita (o en la presentación oral por personas influidas por la composición escrita). La composición oral se sirve de "núcleos de información" en los cuales las fórmulas "no muestran el grado de organización que por lo general asociamos con el pensamiento", aunque los temas sí logren más o menos hacerlo (Peabody, 1975, página 179).

Los declamadores, en especial pero no exclusivamente aquellos que declaman en verso, son asediados por las distracciones. Una palabra puede desatar una cadena de asociaciones a la que el intérprete sigue hasta entrar en un *cul de sac*, del cual sólo el narrador experimentado puede hallar la salida. Homero se mete en tales predicamentos no con poca frecuencia: "Homero pierde el hilo". La habilidad de corregir los errores con gracia y no presentarlos como tales es una de las cosas que distingue a los cantores expertos de los improvisados (Peabody, 1975, pp. 235, 457-464; Lord, 1960, p. 109). Las formas de organización y desorganización aquí no parecen ser cuestión de mero *bricolage* (trabajo manual, improvisación *ad hoc*), término predilecto en la semiótica estructuralista, tomado de *El totemismo* en la actualidad (1963) y *El pensamiento salvaje* (1966) de Lévi-Strauss.* *Bricolage* es la expresión del letrado para lo que él mismo cometería si hiciera un poema que siguiera los cánones del estilo oral. Sin embargo, la organización oral no es una organización escolarizada armada de manera provisional. Es posible que existan conexiones sutiles, por ejemplo, en la antigua narración griega de origen oral, entre la estructura del verso hexámetro y las formas de pensamiento mismas.

Los textualistas y los deconstruccionistas

El conocimiento cada vez mayor de la psicodinámica de la oralidad y la escritura también penetra en la obra del grupo que aquí podemos llamar los "textualistas", notablemente A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, el ya desaparecido Roland Barthes, Philippe Sollers y Jacques Derrida, así como Michel Foucault y Jacques Lacan (Hawkes, 1977). Estos críticos-filósofos, que derivan principalmente de una tradición husserliana,

*Hay ed. en esp. del FCE, México, 1964.

se especializan en los textos, de hecho en textos impresos, y sobre todo en aquellos de la época del romanticismo recientemente impresos: especialización significativa dado que esta época se reconoce como señalamiento de un nuevo estado de conciencia, asociado con la interiorización definitiva de lo impreso y la atrofia de la antigua tradición retórica (Ong, 1971 y 1977). La mayoría de los textualistas muestran poca preocupación por las continuidades históricas (que también son continuidades psicológicas). Cohen (1977, p. xxii) apunta que la "arqueología" de Foucault se interesa principalmente por la corrección de las perspectivas modernas antes que por explicar el pasado según sus propias consideraciones. De igual manera, la teoría marxista semiótica y literaria relacionada con el estructuralismo y el textualismo, según es representada, por ejemplo, por Pierre Macherey (1978), consiste en ejemplos detallados tomados todos de la novela del siglo XIX, como indica el traducor de Macherey (1978, p. lx).

Un punto de partida predilecto para los textualistas ha sido Juan Jacobo Rousseau. Jacques Derrida (1976, pp. 164-268 y *passim*) ha entablado un largo diálogo con Rousseau. Derrida insiste en que la escritura "no es un complemento a la palabra hablada", sino un hecho totalmente distinto. Mediante esta insistencia, él y otros han colaborado en gran medida para reducir la tendencia caligráfica y tipográfica que también ha sido la preocupación de este libro. En el peor caso, según los textualistas, esta tendencia puede adoptar la siguiente forma: se supone que simplemente existe una correspondencia exacta entre los artículos en un mundo extra-mental y las palabras habladas, y una correspondencia semejante entre las palabras habladas y las escritas (aparentemente se considera que éstas incluyen lo impreso; los textualistas por lo general identifican la escritura con lo impreso y rara vez —o nunca— se atreven siquiera a echar un vistazo a la comunicación electrónica). Basándose en esta suposición de una correspondencia exacta, el lector ingenuo da por sentada la presencia previa de un referente extra-mental, que la palabra presuntamente capta y pasa a la psique por una especie de tubo.

En una variante sobre el tema noúmeno-fenómeno de Kant (relacionado este mismo con el predominio de la vista producido por la escritura y confirmado por la impresión; Ong, 1967b, p. 74), Derrida critica severamente esta metafísica de la presencia. Llama "logocentrismo" al modelo tubular y lo define como derivado del "fonocentrismo", es decir, de tomar el *logos* o palabra como lo primario y así degradar la escritura en comparación con el habla oral. La escritura rompe el modelo tubular porque puede demostrarse que posee una economía propia, de manera que no sólo es capaz de transmitir sin cambio lo que recibe del habla. Además, al mirar en retrospectiva desde la ruptura ocasionada por la escritura, podremos observar que el tubo es destruido incluso antes por las palabras habladas, que en sí mismas no trasmiten un mundo extra-

mental de presencia como si fuera a través de un vidrio transparente. La lengua es estructura, y su estructura no es la del mundo extra-mental. El resultado final para Derrida es que la literatura —y de hecho la lengua misma— no es en absoluto "representativa" o "expresiva" de algo que existe fuera de ella. Dado que no refiere a nada —como lo haría el tubo—, no se refiere, o no significa, nada.

Sin embargo, difícilmente resulta que, porque *A* no sea *B*, no es nada. Culler (1975, pp. 241-254) trata la obra de muchos de los textualistas, como los he llamado aquí, o estructuralistas, como él los llama, y muestra que, pese a que niegan que la literatura sea representativa o referencial, los estructuralistas (o textualistas) que han integrado el grupo *Tel Quel* en París (Barthes, Todorov, Sollers, Julia Kristeva, y otros) de hecho —e inevitablemente— utilizan el lenguaje de manera representativa, pues "no quisieran pretender que sus análisis no son mejores que otros" (1975, p. 252).

Por otra parte, quedan pocas dudas en el sentido de que hoy en día muchas personas de hecho se basan en un modelo logocéntrico al considerar los procesos intelectuales y de comunicación. Al señalar la diferencia entre fonocentrismo y logocentrismo, Derrida hace una positiva aportación en el mismo campo sacudido por Marshall McLuhan con su famoso lema: "El medio es el mensaje."

No obstante, el trabajo reciente sobre los contrastes entre oralidad y escritura, tratado en el presente libro, complica las raíces del fonocentrismo y del logocentrismo más allá de la explicación de los textualistas, sobre todo en el caso de Platón. La relación de Platón con la oralidad era del todo ambigua. Por un lado, en el *Fedro* y la *Séptima Carta,* considera que la escritura es menos importante que el habla oral, y es por lo tanto fonocéntrico. Por otro, cuando en la *República* desterró a los poetas, lo hizo, como demuestra Havelock, porque representaban el antiguo mundo mnemotécnico oral de la imitación (acumulativo, redundante, copioso, tradicionalista, cálidamente humano, de participación): un mundo opuesto al reino analítico, sobrio, exacto, abstracto, visual e inmóvil de las "ideas" que Platón perseguía. Él no consideraba que su aversión a los poetas fuera una antipatía contra la antigua economía intelectual oral, pero sí lo era, como ahora podemos percibir. Platón sentía este rechazo porque vivió en la época en que el alfabeto comenzaba a interiorizarse lo bastante para influir en el pensamiento griego, incluyendo el suyo, la época en que comenzaron a aparecer los procesos de pensamiento pacientemente analíticos, de grandes secuencias, como resultado de las maneras como el conocimiento de la escritura le permitía a la mente procesar los datos.

Paradójicamente, Platón pudo formular de manera clara y eficaz su fonocentrismo, la preponderancia que dio a la oralidad por encima de la escritura, sólo porque sabía escribir. El fonocentrismo de Platón es concebido y defendido textualmente. El que este fonocentrismo se traduzca a un logocentrismo y una metafísica de la "presencia" resulta, por lo menos, discutible. La doctrina platónica de las "ideas" sugiere que no sucede así, dado que en ella la psique trata sólo con sombras o con las sombras de las sombras, no con las presencias de "ideas" verdaderas.

Tal vez las "ideas" de Platón eran la primera "gramatología". La implicación de asociar el logocentrismo al fonocentrismo es que el primero, una especie de realismo ordinario, es fomentado principalmente por atención a la primacía del sonido. Empero, el logocentrismo es fortalecido por la textualidad, se define más poco después de que el texto caligráfico es reforzado por lo impreso, y alcanza su punto culminante en el siglo XVI, en el pensamiento del filósofo y reformador francés de la educación, Petros Ramus (Ong, 1958b). En su dialéctica o lógica, Ramus aportó un ejemplo casi insuperable de logocentrismo. En *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue* (1958b, pp. 203-204), no lo llamó logocentrismo sino "epistemología corpuscular", correspondencia directa que identifica concepto, palabra y referente, y que de hecho nunca se ocupa siquiera de la palabra hablada sino que toma el texto impreso, no la articulación oral, como punto de partida y modelo de pensamiento.

Hasta donde yo sé, los textualistas no han hecho ninguna descripción de los orígenes históricos específicos de lo que llaman logocentrismo. En su reciente *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (1981, p. 35), Geoffrey H. Hartman ha llamado la atención sobre la ausencia de cualquier explicación en Derrida del paso del mundo (de bases orales) de la "imitación" al mundo posterior (basado en lo impreso) de la "diseminación". En ausencia de tal explicación, parece que la crítica textualista de la textualidad, por brillante y hasta cierto grado útil que sea, aún está, curiosamente, determinada por el texto. De hecho, es la ideología más determinada por el texto que todas las demás pues juega con las paradojas de la textualidad sola y en aislamiento histórico, como si el texto constituyera un sistema cerrado. La única manera de librarse de esa determinación sería a través de una comprensión histórica de lo que era la oralidad primaria, pues ésta es la única fuente verbal a partir de la cual pudo surgir la textualidad. Según sugiere Hartman (1981, p. 66), "Si en la actualidad el pensamiento es para nosotros textual, entonces debiéramos comprender la base ... Los textos son el doble fondo". Yo, diría (escribiría) que el texto es primordialmente un pretexto, aunque esto no significa que sea posible reducirlo a la oralidad.

La "deconstrucción" de los textos literarios ha surgido de la obra de textualistas como los mencionados aquí. A los deconstruccionistas les agrada señalar que "las lenguas, al menos nuestras lenguas occidentales, tanto ratifican la lógica como al mismo tiempo la ponen en tela de juicio" (Miller, 1979, p. 32). Esta proposición se comprueba demostrando que, si

se examinan todas las implicaciones en un poema, se verá que éste no es totalmente coherente en sí mismo.

Pero, ¿por qué debieran ser coherentes todas las implicaciones sugeridas por el lenguaje? ¿Qué lleva a uno a creer que la lengua puede estructurarse de tal manera que resulta perfectamente consecuente consigo misma, de tal modo que resulta un sistema cerrado? No existen sistemas cerrados, y nunca los ha habido. La pretensión de que la lógica es un sistema cerrado ha sido fomentada por la escritura y todavía más por lo impreso. Las culturas orales apenas tenían este tipo de ilusión, aunque tenían otras. No tenían ningún sentido de la lengua como "estructura". No concebían la lengua por analogía con un edificio u otro objeto en el espacio. Para los antiguos griegos, el lenguaje y el pensamiento se originaban en la memoria. Mnemosina, no Hefasto, es la madre de las musas. La arquitectura no tenía nada que ver con el lenguaje y el pensamiento. En el "estructuralismo" sí tiene que ver, por implicación inevitable.

La obra de los deconstruccionistas y otros textualistas antes mencionados deriva su atractivo en parte de un conocimiento de la escritura sin discriminación e históricamente irreflexivo. Lo que hay de cierto en esta obra a menudo puede representarse de manera más fácil y eficaz mediante un textualismo más enteramente crítico: no podemos eliminar los textos, que dan forma a nuestros procesos de pensamiento, pero podemos entender sus debilidades. *L'écriture* y la oralidad son "privilegiadas", cada una de su propia manera característica. Sin el textualismo, no es posible siquiera identificar la oralidad; sin la oralidad, el textualismo es más bien abstruso y jugar con él puede resultar una forma de ocultismo, ofuscación compleja, lo cual llega a ser infinitamente excitante, incluso en las ocasiones cuando no es particularmente instructivo.

La teoría de los actos del habla y la recepción del lector

Otros dos enfoques especializados de la literatura dan lugar a un nuevo análisis desde el punto de vista de los constrastes entre oralidad y escritura. Uno de ellos se origina en la teoría de los actos del habla elaborada por J. L. Austin, John R. Searle y H. P. Grice, la cual Mary Louise Pratt (1977) utilizó recientemente para formular tentativamente una definición del discurso literario como tal. La teoría de los actos del habla distingue el acto de "locución" (el acto de producir un enunciado, una estructura de palabras), el acto de "locución" (que expresa un marco, de influencia recíproca entre el emisor y el receptor; *v. gr.*, prometer, saludar, declarar, jactarse y así sucesivamente) y el acto "perlocutorio" (que produce efectos intencionales en el oyente, como por ejemplo temor, convicción o valor). La teoría implica el "principio cooperativo" de Grice, que gobierna tácitamente el discurso al establecer que la contribución de un sujeto a una conversación debiera seguir la dirección aceptada del intercambio de discursos en el que se está participando, y entraña su concepto de "implicación", que se refiere a varios tipos de cálculos que aplicamos a fin de explicarnos lo que oímos. Es evidente que el principio cooperativo y la implicación producirán en la comunicación oral efectos muy distintos de los que producen por escrito. Hasta donde yo sé, estos efectos diversos nunca se han analizado. De hacerlo, es muy posible que revelaran que prometer, responder, saludar, declarar, amenazar, ordenar, protestar y otros actos del habla no significan exactamente lo mismo en una cultura oral que en una que conoce la escritura. Muchas personas que saben leer y escribir y que conocen culturas con rasgos orales muy marcados opinan que así es: juzgan a los pueblos orales, por ejemplo, como desentendidos del cumplimiento de promesas o en sus respuestas a preguntas.

Sólo existe una indicación de la luz que los contrastes entre oralidad y escritura pudieran proyectar sobre los campos estudiados por las teorías de los actos del habla. La teoría de los actos del habla pudiera desarrollarse no sólo para analizar más la comunicación oral, sino también para examinar de manera más reflexiva la comunicación textual precisamente como textual. Winifred B. Horner (1979) ha iniciado la evolución en estos términos mediante la sugerencia de que escribir una "composición" como un ejercicio académico constituye un tipo especial de acto que ella llama acto del texto.

Otro enfoque a la literatura que resulta particularmente atractivo para los contrastes entre oralidad y escritura es la crítica de la recepción del lector de Wolfgang Iser, Norman Holland, Stanley Fish, David Bleich, Michael Riffaterre y otros, incluyendo a Jacques Derrida y Paul Ricoeur. La crítica de la recepción del lector tiene un conocimiento profundo de que la escritura y la lectura difieren de la comunicación oral, desde el punto de vista de la ausencia: el lector normalmente está ausente cuando el escritor escribe, y el escritor por lo común está ausente cuando el lector lee, mientras en la comunicación oral el que habla y el oyente se encuentran en presencia uno del otro. También se opone enérgicamente a la apoteosis que la Nueva Crítica hace del texto físico. "La objetividad del texto es una ilusión" (Fish, 1972, p. 400). No obstante, hasta la fecha se ha hecho poco para comprender la reacción del lector desde el punto de vista de lo que ahora se sabe de la evolución de los procesos intelectuales, desde la oralidad primaria a través de la oralidad residual hasta el conocimiento avanzado de la escritura. Los lectores cuyas normas y expectativas para el discurso formal son dominadas por una disposición mental que conserva rasgos orales se relacionan con un texto de manera muy distinta de la de los lectores cuyo sentido del estilo es radicalmente textual. Las apóstrofes nerviosas de los novelistas del siglo XIX

al "querido lector", como ya se ha apuntado, sugieren que el escritor sentía al lector típico como más cercano al oyente de tiempos pasados de lo que por lo común se percibe a la mayoría de los lectores hoy en día. No obstante, incluso en la actualidad, en los Estados Unidos (e indudablemente en otras sociedades del mundo, que cuentan con un avanzado conocimiento de la escritura) los lectores de ciertas subculturas aún se encuentran dentro de un marco básicamente oral, orientado a la ejecución antes que a la información (Ong, 1978). Las oportunidades para estudios ulteriores en este campo se muestran abiertas y prometedoras; asimismo, tienen implicaciones prácticas para la enseñanza tanto de la capacidad de leer como de escribir, así como para elaborar complejas disertaciones.

Parece evidente que sería posible extender y adaptar la teoría de los actos del habla y la teoría de la recepción del lector para esclarecer el uso de la radio y la televisión (y del teléfono también). Estas tecnologías pertenecen a la edad de la oralidad secundaria (una oralidad que no es anterior a la escritura y lo impreso, como lo es la oralidad primaria, sino consiguiente y dependiente de la escritura y lo impreso). Para adaptarse a la tecnología moderna de la comunicación, las teorías de los actos del habla y de la recepción de lector tienen que relacionarse de entrada con la oralidad primaria.

Las ciencias sociales, la filosofía, los estudios bíblicos

En este libro sólo podremos tratar someramente otros campos abiertos a los estudios sobre la oralidad y el conocimiento de la escritura. La influencia se ha dejado sentir en la antropología y la lingüística, que (como ya se ha visto) han contribuido mucho a nuestra comprensión de la oralidad en sus contrastes con el conocimiento de la escritura. Hasta ahora, la influencia ha sido menos notable en la sociología y no ha llegado aún a la historiografía: ¿cómo interpretar a los antiguos historiadores, como Livio, que escribieron para ser leídos? ¿Y cuál es la relación de la historiografía del Renacimiento con la oralidad embalsamada en la retórica? La escritura dio origen a la historia. ¿Cómo afectó lo impreso lo que la escritura había creado? La respuesta más completa no puede ser sólo cuantitativa, en el sentido de un aumento de "hechos". ¿Qué relación existe entre la tendencia que lo impreso propició hacia la búsqueda del desenlace, y la estructuración de escritos históricos (la selección) del tipo de temas que aplican los historiadores para llegar a comprender cabalmente la sucesión inconexa de hechos que se presentan a su alrededor) de modo que pueda relatarse una historia? Conforme a las estructuras agonísticas de las antiguas culturas orales, la historia antigua, aunque escrita, era principalmente el relato de guerras y con-

frontación política. Hoy en día hemos pasado a la historia de la conciencia. Este cambio de foco obviamente está relacionado con la tendencia hacia la introspección de la mentalidad caligráfica. ¿De cuáles maneras?

Hasta donde yo sé, la filosofía y, con ella, la historia intelectual, ha aprovechado poco los estudios de la oralidad. La filosofía y todas las ciencias y "artes" (estudios analíticos de procedimientos, por ejemplo *El arte de la retórica* de Aristóteles) dependen de la escritura para su existencia, lo cual quiere decir que no fueron producidas por el espíritu humano exclusivamente, sino que éste se valió de una tecnología profundamente interiorizada, incorporada en los procesos mentales mismos. El espíritu interactúa con el mundo material que lo rodea de una manera más profunda y creadora de lo que hasta ahora se ha pensado. La filosofía, aparentemente, debiera tener una conciencia reflexiva de sí misma como producto tecnológico, o sea una clase especial de producto profundamente humano. La lógica misma surge de la tecnología de la escritura.

El pensamiento explicativo analítico surgió de la sabiduría oral sólo de una manera gradual, y quizá esté aún deshaciéndose de sus vestigios orales conforme adaptamos nuestros conceptos a la era de la computadora. Havelock (1978a) ha mostrado cómo un concepto como la justicia platónica se desarrolla bajo la influencia de la escritura, a partir de relaciones evaluadoras arcaicas de operaciones humanas ("pensamiento situacional" oral) ignorantes del concepto de "justicia" como tal. Sería iluminador que la filosofía realizara estudios comparativos más profundos sobre la oralidad y la escritura.

Es muy probable que un análisis desde el punto de vista de la oralidad y la escritura, aplicado al aparato conceptual de la filosofía medieval, lo hallara menos fundamentado en la oralidad que la antigua filosofía griega, y mucho más que el pensamiento hegeliano o fenomenológico posterior. Pero, ¿en qué aspecto son afines las virtudes de los vicios que llaman más poderosamente la atención de los pensadores antiguos y medievales, a los personajes "pesados" tipo en la narración oral en comparación con las interpretaciones psicológicas abstractas de matices más complejos en el pensamiento hegeliano o fenomenológico posterior? Preguntas de este tipo sólo pueden contestarse mediante detallados estudios comparativos, que sin duda arrojarían luz a la naturaleza de los problemas filosóficos en diversas épocas.

En resumen, si la filosofía reflexiona acerca de su propia naturaleza, ¿qué ha de deducir del hecho de que el pensamiento filosófico no puede ser realizado sin ayuda por el espíritu humano sino únicamente por aquel que se ha familiarizado con la tecnología de la escritura y que la ha asimilado profundamente? ¿Qué indica esta necesidad justamente intelectual de la tecnología respecto a la relación de la conciencia con el universo externo? ¿Y qué revela acerca de las teorías marxistas que se encuentran en las tecnologías como medios de producción y enajenación? La filoso-

fía hegeliana y sus secuelas están llenas de problemas de oralidad y escritura. El descubrimiento reflexivo más pleno del yo, del cual depende en gran medida la fenómenología de Hegel y otros, es el resultado no sólo de la escritura, sino también de la imprenta: sin estas tecnologías, la privatización moderna del yo y el agudo y doblemente reflexivo conocimiento moderno de sí mismo resultan imposibles.

Los teoremas de la oralidad y la escritura desafían al estudio bíblico quizá más que otro campo cualquiera del saber, pues, a través de los siglos, el estudio bíblico ha engendrado lo que sin duda constituye el conjunto más extenso de comentarios textuales en el mundo. Desde la crítica de la forma de Hermann Gunkel (1862-1932), la erudición bíblica ha cobrado cada vez mayor conciencia de tales detalles como los elementos oral-formulaicos en el texto (Culley, 1967). Sin embargo, como apunta Werner Kelber (1980, 1983), los estudios bíblicos —al igual que otras investigaciones textuales— se inclinan inconscientemente a interpretar la economía intelectual y verbal de las culturas orales según su conocimiento de la escritura, y proyectan la memoria oral como variante de la memoria escolarizada literal, y consideran lo que se conserva en la tradición oral como una especie de texto que sólo espera ser puesto por escrito. La próxima obra trascendental de Kelber, *The Oral and the Written Gospel* [El evangelio oral y el evangelio escrito], formula por primera vez, de frente, bajo la luz plena de los recientes estudios sobre oralidad y escritura, la pregunta, de qué era en realidad la tradición oral antes de la aparición de los textos sinópticos escritos. Es posible tener conocimiento de que los textos poseen antecedentes orales sin tomar cabal conciencia de lo que en efecto es la oralidad. O'Connor (1980) rompe aquí con la tendencia dominante al analizar nuevamente la estructura del verso hebreo desde el punto de vista de la psicodinámica realmente oral. Sin duda parece que una apreciación a fondo de los procesos intelectuales y comunicativos de la oralidad primaria pudiera abrir nuevas profundidades de comprensión textual y doctrinal a los estudios bíblicos.

La oralidad, la escritura y el ser humano

Desde tiempo atrás, los pueblos civilizados se han comparado con los "primitivos" o "salvajes", no sólo en la conversación de salón o en los cocteles, sino también en las obras históricas de gran profundidad y en los estudios antropológicos. Uno de los trabajos antropológicos más importantes de las décadas recientes, citado con frecuencia en estas páginas, es *El pensamiento salvaje*, de Claude Lévi-Strauss (primera edición en francés, *La Pensée sauvage* , 1962). También podríamos citar las obras anteriores de Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) y *La Mentalité primitive* (1923), y en las conferencias Lowell

de Franz Boas, *The Mind of Primitive Man* (1922). Los términos "primitivo" y "salvaje", por no mencionar "inferior", están cargados de significado. A nadie le gusta que lo llamen primitivo o salvaje, y resulta tranquilizador aplicar estos términos a otra gente con el objeto de diferenciarnos: para mostrar lo que nosotros no somos. Los términos son algo así como el término "analfabeto"; señalan de manera negativa un estado anterior de las cosas y ponen de relieve una carencia o deficiencia.

En la atención actual que se presta a las diferencias entre la oralidad y el conocimiento de la escritura, una comprensión más positiva de los estados de conciencia anteriores ha reemplazado, o está reemplazando, estos enfoques bien intencionados, pero en esencia limitados. En una serie recientemente publicada de conferencias radiofónicas, Lévi-Strauss mismo defiende a los "pueblos que habitual o erróneamente llamamos 'primitivos' " contra la consabida acusación de que sus mentes son de "un tipo más primitivo" o "fundamentalmente diferentes" (1979, pp. 15-16). Sugiere que el término "primitivo" sea reemplazado por la frase "sin escritura". No obstante "sin escritura" sigue siendo una valoración negativa que indica un prejuicio caligráfico. Nosotros sugeriríamos utilizar el término "oral", menos denigrante y más positivo. La declaración de Lévi-Strauss (1966, p. 245), citada a menudo, de que "el pensamiento salvaje totaliza", pasaría a ser "la mente oral totaliza".

La oralidad no es un ideal, y nunca lo ha sido. Enfocarla de manera positiva no significa enaltecerla como un estado permanente para toda cultura. El conocimiento de la escritura abre posibilidades para la palabra y la existencia humana que resultarían inimaginables sin la escritura. Las culturas orales hoy en día estiman sus tradiciones orales y se atormentan por la pérdida de las mismas, pero nunca me he encontrado ni he oído de una cultura oral que no quisiera lograr lo más pronto posible el conocimiento de la escritura. (Desde luego, algunos individuos se resisten a la escritura, pero en su mayor parte se les pierde de vista pronto.) Sin embargo, la oralidad no es desdeñable. Puede producir creaciones fuera del alcance de los que conocen la escritura; la *Odisea* es un buen ejemplo. Asimismo, la oralidad nunca puede eliminarse por completo: al leer un texto se le "oraliza". Tanto la oralidad como el surgimiento de la escritura a partir de la oralidad son necesarias para la evolución de la conciencia.

Afirmar que un gran número de cambios en la psique y la cultura están relacionados con el paso de la oralidad a la escritura no pretende establecer que esta última (o su secuela, la imprenta) sea la única causa de todos los cambios. El vínculo no es cuestión de reduccionismo sino de correlación. El cambio de la oralidad a la escritura está íntimamente relacionado con otros avances psíquicos y sociales que se agregan a los que hemos apuntado ya. Avances en la producción alimenticia, el comercio, la organización política, las instituciones religiosas, las habilida-

des tecnológicas, las prácticas educativas, los medios de transporte, la organización familiar y otros campos de la vida humana: todos desempeñan sus papeles propios. Empero, la mayoría de estos logros, y de hecho es probable que todos ellos, han sido afectados muy considerablemente por el cambio de la oralidad al conocimiento de la escritura (y más allá de ésta), así como muchos de ellos a su vez han influido en él.

LOS "MEDIOS" CONTRA LA COMUNICACIÓN HUMANA

Al estudiar la tecnologización de la palabra, la mayor parte de este libro evita el término "medios". La razón es que puede dar una impresión falsa de la naturaleza de la comunicación verbal, y de otra comunicación humana también. El pensar en un "medio" de comunicación o en "medios" de comunicación sugiere que éste equivale a una transferencia tubular de unidades de material llamadas "información" de un lugar a otro. Mi mente es una caja. De ella saco una unidad de "información", la codifico (es decir, la adapto al tamaño y la forma del tubo por el cual pasará) y la meto por un extremo del tubo (el medio, algo en medio de otras dos cosas). De un extremo del tubo, la "información" avanza al otro, donde alguien la decodifica (le devuelve su tamaño y forma debidos) y la mete en su propio recipiente parecido a una caja, llamado "mente". Este modelo obviamente tiene algo que ver con la comunicación humana, pero muy poco si se le examina de cerca, y deforma el acto de comunicación hasta volverlo irreconocible. De aquí el irónico título de McLuhan: *El medio es el masaje* (no precisamente el "mensaje").

En su sentido más elemental, la comunicación humana, verbal y de otro tipo, difiere del modelo del "medio" en que, para llevarse a efecto, exige retroalimentación anticipada. En el modelo del medio, el mensaje pasa de la posición de transmisor a la de receptor. En la comunicación humana real, el transmisor —antes de poder transmitir algo— no sólo ha de realizar esa función sino también la de receptor.

Para hablar hay que dirigirse a otro u otros. Las personas en su juicio no vagan por el bosque hablándole simplemente al viento. Incluso cuando se habla consigo mismo, es preciso simular que se trata de dos personas, pues lo que yo digo depende de la realidad o fantasía de la que creo estar hablando, es decir, de las posibles reacciones que puedo anticipar. Por lo tanto, evito enviar exactamente el mismo mensaje a un adulto que a un niño pequeño. Antes de empezar a hablar, de alguna manera tengo que estar ya en comunicación con la mente a la que he de dirigirme. Puedo estar en contacto, quizás, a través de relaciones pasadas, por un intercambio de miradas, un entendimiento con una tercer persona que nos ha reunido a mí y a mi interlocutor, o por cualquiera de otras innumerables formas. (Las palabras son modificaciones de una situación más que verbal.) Tengo que percibir algo en la mente del otro con lo cual mi enunciado propio pueda relacionarse. La comunicación humana nunca es unilateral. Siempre requerirá no sólo una reacción sino que se configurará y obtendrá su contenido por una respuesta previa.

Esto no quiere decir que esté seguro de cómo responderá el otro a lo que digo. Sin embargo, debo ser capaz de conjeturar —al menos de manera tentativa— una posible gama de respuestas. En cierto modo, tengo que encontrarme de antemano dentro de la mente del otro para poder entrar con mi mensaje, y él o ella deben estar dentro de la mía. Para formular cualquier cosa, debo ya tener "en mente" a otra persona u otras personas. Ésta es la paradoja de la comunicación humana. La comunicación es recíprocamente subjetiva. El modelo de medios no lo es. No existe un modelo adecuado en el universo físico para esta operación de conciencia, la cual es peculiarmente humana y señala la capacidad que los seres humanos tienen para formar verdaderas comunidades de las cuales una persona hace partícipe —interior, subjetivamente— a otra.

La conformidad para aceptar el modelo de "medios" de la comunicación revela el acondicionamiento caligráfico. En primer lugar, las culturas caligráficas consideran el habla como más específicamente informativa que las culturas orales, donde el habla está más orientada a la ejecución y es más una manera de hacer algo a alguien. En segundo, el texto escrito parece ser, *prima facie*, un canal informativo de un solo sentido, pues ningún receptor real (lector, oyente) está presente cuando los textos son creados. Empero, cuando se habla y cuando se escribe, algún receptor debe estar presente, de otro modo, el texto no se creará. Por lo tanto, aislado de personas reales, el escritor inventa una persona o personas ficticias. "El público del escritor siempre es imaginario" (Ong, 1977, pp. 54-81). Para un escritor, todo receptor real por lo general está ausente (si, por accidente, un receptor está presente, la formulación del mensaje mismo se hará como si la persona estuviera de algún modo ausente; si no fuera así, ¿para qué escribir?). La invención de los lectores es lo que hace tan difícil la escritura. El proceso es complejo y se fraguó con muchas incertidumbres. Debo conocer la tradición —o, si se prefiere, la intertextualidad— en la que ubico mi obra con el objeto de poder crear para lectores reales papeles ficticios que puedan o quieran desempeñar. No es fácil penetrar en las mentes de personas ausentes a la mayoría de las cuales no se conocerá jamás; pero no es imposible si nosotros y ellos conocemos la tradición literaria de la obra. Espero que en cierto modo haya logrado captar lo suficiente la tradición para penetrar en las mentes de los lectores de este libro.

LA TENDENCIA HACIA LA INTROSPECCIÓN: LA CONCIENCIA Y EL TEXTO

Por lo menos desde la época de Hegel, nos hemos percatado cada vez más de que la conciencia humana evoluciona. Aunque ser humano significa ser una persona y por lo tanto único e imposible de duplicar, los avances en las investigaciones históricas han descubierto que la manera como una persona se percibe a sí misma en el cosmos ha evolucionado de manera uniforme a través de las épocas. Los estudios modernos sobre el cambio de la oralidad al conocimiento de la escritura y de las consecuencias de éste, el texto impreso y el procesamiento electrónico de la articulación verbal ponen de manifiesto cada vez más algunos de los aspectos en los cuales esta evolución ha dependido de la escritura.

La evolución de la conciencia a través de la historia humana se caracteriza por la atención cada vez mayor que se presta al interior de un sujeto como alejado —aunque no necesariamente separado— de las estructuras comunitarias en las cuales cada persona se encuentra inevitablemente circunscrita. El conocimiento de sí mismo coexiste con la humanidad: todo el que puede decir "yo" posee un agudo sentido de sí mismo. Sin embargo el poder de reflexión y de articulación acerca del yo necesita tiempo para desarrollarse. Los progresos de corto plazo manifiestan su evolución. Las crisis en las obras de Eurípides son menos crisis de expectativas sociales y más de conciencia interna que las crisis en las obras del trágico anterior: Esquilo. Los tratamientos a plazo más largo manifiestan una evolución semejante en la explícita preocupación filosófica con el yo, que se vuelve evidente en Kant, central en Fichte, sobresaliente en Kierkegaard, y preeminente en los existencialistas y personalistas del siglo XX. En *The Inward Turn of Narrative* [La tendencia de la narrativa hacia la introspección] (1973), Erich Kahler relata detalladamente cómo la narrativa en Occidente se preocupa cada vez más por las crisis internas, personales, y las vuelve su tema central. Los estados de conciencia descritos en un marco jungiano por Erich Neumann en *The Origins and History of Consciousness* [Orígenes e historia de la conciencia] (1954) se orientan hacia una interiorización compleja, articulada y sumamente personal.

Los estados de conciencia muy interiorizados en los cuales el individuo no está tan sumergido inconscientemente en las estructuras comunitarias, son estados que, al parecer, la conciencia nunca alcanzaría sin la escritura. La influencia recíproca entre la oralidad con la que nacen todos los seres humanos y la tecnología de la escritura, con la que nadie nace, afecta las profundidades de la psique. Ontogenética y filogenéticamente, la palabra oral es la primera que ilumina la conciencia con lenguaje articulado, la primera que separa el sujeto del predicado y luego los relaciona el uno con el otro, y que une a los seres humanos entre sí en la sociedad. La escritura introduce división y enajenación, pero también una mayor unidad. Intensifica el sentido del yo y propicia más acción recíproca consciente entre las personas. La escritura eleva la conciencia.

La acción recíproca entre oralidad y conocimiento de la escritura se refleja en las preocupaciones y aspiraciones humanas últimas. Todas las tradiciones religiosas del género humano poseen orígenes remotos en el pasado oral y parece que todas conceden gran importancia a la palabra hablada. Sin embargo, las principales religiones del mundo también han sido interiorizadas mediante la creación de textos sagrados: los Vedas, la Biblia, el Corán. En la doctrina cristiana, las significativas polaridades entre oralidad y escritura son particularmente agudas, probablemente más que en cualquier otra tradición religiosa, incluso la hebrea. Pues en la doctrina cristiana, la Segunda Persona del único Dios, que redimió a la humanidad del pecado, no sólo se conoce como el Hijo sino también como el Verbo de Dios. En esta fe, Dios Padre tiene la palabra en su Hijo, quien no está por escrito. La Persona misma del Hijo se constituye como el Verbo del Padre. No obstante, la doctrina cristiana también presenta como su esencia la palabra escrita de Dios, la Biblia, la cual, detrás de sus autores humanos, tiene a Dios como autor, lo que no sucede con ningún otro escrito. ¿De qué modo están relacionados entre sí los dos sentidos de la "palabra" de Dios, así como con los seres humanos en la historia? Esta interrogante se aborda hoy en día con más interés que nunca.

De la misma manera, se plantean muchísimas otras preguntas sobre lo que ahora sabemos acerca de la oralidad y el conocimiento de la escritura. La dinámica de la oralidad y la escritura forman parte integral de la evolución moderna de la conciencia hacia una mayor interiorización y una mayor apertura.

BIBLIOGRAFÍA

Además de las obras citadas en el texto, esta bibliografía también enumera algunos títulos más que el lector puede considerar de particular utilidad.

La bibliografía no pretende cubrir enteramente la extensa documentación en todos los campos donde la oralidad y el conocimiento de la escritura son temas de estudio (por ejemplo, las culturas africanas), sino sólo enumerar algunas obras importantes que pueden servir de introducción a campos más vastos. Muchas obras citadas aquí contienen bibliografías que tratán más específicamente algunos temas.

Las investigaciones más importantes sobre los contrastes entre oralidad y escritura se han realizado en inglés; gran parte del trabajo precursor ha sido realizado por especialistas en Estados Unidos y Canadá. Esta bibliografía se concentra en las obras de lengua inglesa, pero incluye unas cuantas en otros idiomas.

Para evitar el exceso, el material de este libro que puede verificarse fácilmente en fuentes usuales de referencia, como enciclopedias, por ejemplo, no está incluido en el siguiente listado.

Algunas referencias incluyen un comentario cuando se ha juzgado necesario hacerlo.

Abrahams, Roger D. (1968) "Introductory remarks to a rhetorical theory of folklore", *Journal of American Folklore*, 81, pp. 143-158.

— (1972), "The training of the man of words in talking sweet", *Language in Society*, I, pp. 15-29.

Achebe, Chinua (1961), *No Longer at Ease*, Nueva York: Ivan Obolensky.

Ahern, John (1982), "Singing the book: oraly in the reception of Dante's *Comedy*" *Annals of Scholarship*.

Antinucci, Francesco (1979), "Notes on the linguistic structure of Somali poetry", en Hussein M. Adam (comp.), *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium... Oct. 15-21, 1979*, Mogadishu: Halgan, vol. I, pp. 141-153.

Aristóteles (1961), *Aristotle's Poetice*, traducción y análisis de Kenneth A. Telford, Chicago: Henry Regnery.

Balogh, Josef (1926), " 'Voces Paginarum': Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens", *Philologus*, pp. 82, 84-109, 202-240. Uno de los primeros trabajos, pero aun así sumamente informativo.

Basham, A. L. (1963), *The Wonder That Was India: A Study of the History and Culture of the Indian Sub-Continent before the coming of the Muslims*, Nueva York: Hawthorn Books, edición nueva y revisada. 1a. edición, 1954.

Bäuml, Franz H. (1980), "Varietes and consequences of medieval literacy and illiteracy", *Speculum*, 55, pp. 237-265. Sumamente informado e informativo. En sus mejores exponentes, la cultura medieval se basó fundamentalmente en la escritura; sin embargo, muchos de ellos no tenían un conocimiento necesariamente directo del texto; lo conocían sólo porque contaban con alguien que podía leérselo. En el medievo, el conocimiento de la escritura o la falta

de él eran más bien "determinantes de tipos distintos de comunicación" que simplemente "atributos personales" de los individuos.

Bayer, John G. (1980), "Narrative techniques and oral tradition in *The Scarlet Letter*", *American Literature*, 52, pp. 250-263.

Berger, Brigitte (1978), "A new interpretation of the I.Q. controversy", *The Public Interest*, 50 (invierno 1978), pp. 29-44.

Bernstein, Basil (1974), *Class, Codes, and Control. Theoretical Studies towards a Sociology of Language*, Londres: Routledge & Kegan Paul, Vol. I, 2a. edición revisada. 1a. edición, 1971.

Biebuyck, Daniel y Mateene, Kahombo C. (compiladores y traductores) (1971), *The Mwindo Epic from the Banyanga*, según la narración de Candi Rureke, traducción al inglés con el texto del original nyanga, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence*, Nueva York: Oxford University Press.

Boas, Franz (1922), *The Mind of Primitive Man*, Serie de conferencias dictadas antes de las del Instituto Lowel, Boston, Mass., y la Universidad Nacional de México, 1910-1911, Nueva York: Macmillan.

Boerner, Peter (1969), *Tagebuch*, Stuttgart, J. B. Metzler.

Bright, William (1981), "Literature: written and oral", en Deborah Tannen (comp.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981*, Washington, D. C.: Georgetown University Press, pp. 270-283.

Brink, C[harles] O[scar] (1971), *Horace on Poetry: The "Ars Poetica"*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Bruns, Gerald L. (1974), *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, New Haven y Londres: Yale University Press.

Bynum, David E. (1967), "The generic nature of Oral epic poetry", *Genre* 2 (3) (septiembre de 1967), pp. 236-258. Reimpreso en Dan Ben-Amos (comp.), *Folklore Genres*, Austin y Londres: University of Texas Press, 1976, pp. 35-58.

— (1974), *Child's Legacy Enlarged: Oral Literary Studies at Harvard since 1856*, Cambridge, Mass.: Center for the Study of Oral Literature, Publications of the Milman Parry Collection. Reimpreso de los tipos de *Harvard Library Bulletin*, XXII (3) (julio de 1974).

— (1978), *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass.: Center for the Study of Oral Literature, distribuido por Harvard University Press.

Carothers, J. C. (1959), "Culture, psychiatry, and the written word", *Psychiatry*, número 22, pp. 307-320.

Carrington, John F. (1974), *La Voix des tambours: comment comprendre le langage tambouriné d'Afrique*, Kinshasa: Centre Protestant d'Editions et de Difussion.

Carter, Thomas Francis (1955), *The invention of Printing in China and Its Spread Westward*, N.Y., Ronald Press, revisado por L. Carrington Goodrich, 2a. edición.

Clanchy, M. T. (1979), *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cohen, Murray (1977), *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.

Cole, Michael, y Scribner, Sylvia (1973), *Culture and Thought*, Nueva York: John Wiley.

Cook-Gumperz, Jenny, y Gumperz, John (1978), "From oral to written culture: the transition to literacy", en Marcia Farr Whitehead (comp.), *Variation in Writing*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Cormier, Raymond J. (1974), "The problem of anachronism: recent scholarship on the French medieval romances of antiquity", *Philological Quarterly*, LIII, (2) (primavera de 1974), pp. 145-157. Las características ampliamente aceptadas de una sociedad con conocimientos previos de la escritura corresponden sólo en parte al auditorio nuevo y precoz del romance. Sería muy tentador postular el desconocimiento de la escritura como una causa de los anacronismos en los romances de la antigüedad y otros. Yo diría que las peculiaridades ampliamente reconocidas de la sociedad que no conoce la escritura —la oralidad, el dinamismo, la polémica y un comportamiento esquizoide exteriorizado— corresponden sólo en parte a la de mediados del siglo XII.

Crosby, Ruth (1936), "Oral delivery in the Middle Ages", *Speculum*, 11, páginas 88-110.

Culler, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Nueva York; Cornell University Press.

Culley, Robert C. (1967), *Oral-Formulatic Language in the Biblical Psalms*, Toronto: University of Toronto Press.

Cummings, E. E. (Edward Estlin) (1968), *Complete Poems*, Londres: MacGibbon and Kee, 2 vols.

Curschmann, Michael (1967), "Oral poetry in medieval English, French, and German literature: some notes on recent research", *Speculum*, 42, pp. 36-53.

Chadwick, H[ector] Munro y Chadwick, N[ora] Kershaw (1932-1940), *The Growth of Literature*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 3 vols.

Chafe, Wallace L. (1982), "Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature", por aparecer en Deborah Tannen (comp.), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood, N. J.: Ablex.

Champagne, Roland A. (1977-1978), "A grammar of the languages of culture: literary theory and Yury M. Lotman's semiotics", *New Literary History*, IX, pp. 205-210.

Chaytor, H[enry] J[ohn] (1945), *From Script to Print: An Introduction to Medieval literature*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Daly, Lloyd S. (1967), *Contributions to a History of Alphabetization in Antiquity and the Middle Ages*, Bruselas: Latomus, Revue d'études latines, Collection Latomus, vol. XC.

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, traducción de Gayatri Chakravortry Spivak, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.

— (1978), *Writing and Difference*, traducción, con introducción y notas adicionales, de Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.

Diringer, David (1953), *The Alphabet: A Key to the History of Mankind*, Nueva York: Philosophical Library, 2a. edición revisada.

— (1960), *The Story of Aleph Beth*, Nueva York y Londres: Yoseloff.

— (1962), *Writing*, Londres: Thames & hudson, Ancient Peoples and Places, número 25.

Durand, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: Presses Universitaires de France.

Dykema, Karl, (1963), "Cultural lag and reviewers of *Webster III*", *AAUP Bulletin,* 49, pp. 364-369.
Edmonson, Munro E. (1971), *Lore: An Introduction to eh Science of Folklore and Literature,* Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
Eisenstein, Elizabeth (1979), *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe,* Nueva York: Cambridge University Press, 2 vols.
Eliade, Mircea (1958), *Patterns in Comparative Religion,* traducción de Willard R. Trask, Nueva York: Sheed & Ward.
Elyot, Sir Thomas (1534), *The Boke Named the Gouernour,* Londres: Thomas Berthelet.
Eoyang, Eugene (1977), "A taste for apricots: approaches to Chinese fiction", en Andrew H. Plaks (comp.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays,* con un prólogo de Cyril Birch, Princeton, N.J.: Princeton University Press, páginas 53-69.
Essien, Patrik (1978), "The use of Annang proverbs as tools of education in Nigeria", tesis, Universidad de St. Louis.
Faik-Nzuji, Clémentine (1970), *Enigmes Lubas-Nshinga: Étude structurale,* Kinshasa: Editions de l'Université Lovanium.
Farrell, Thomas J. (1978a), "Developing literacy: Walter J. Ong, and basic writing", *Journal of Basic Writing,* núm. 2, (I) (Otoño/invierno 1978), pp. 30-51.
— (1978b), "Diffrerentiating writing from talking", *College Composition and Communication,* 29, pp. 346-350.
Fernández, James (1980), en Ivan Karp y Charles S. Bird (comps.), *Explorations in African Systems of Thought,* Bloomington, Ind.: Indiana University Press, páginas 44-59.
Fevre, Lucien, y Martin, Henri-Jean (1958), *L'Apparition du livre,* París: Editions Albin-Michel.
Finnegan, Ruth (1970), *Oral Literature in Africa,* Oxford: Clarendon Press.
— (1977), *Oral Poetry: its Nature, Significance, and Social Context,* Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
— (1978), *A World Treasury of Oral Poetry,* ed. con una introducción de Ruth Finnegan, Bloomington y Londres: Indiana University Press.
Fish, Stanley (1972), *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Poetry,* Berkeley, Calif., y Londres: University of California Press.
Foley, John Miles (1977), "The traditional oral audience", *Balkan Studies,* 18, pp. 145-153. Describe las estructuras sociales, rituales, de parentesco y otras en la presentación oral en un festival servio de 1973.
— (1979), reseña de *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context* (1977) por Ruth Finnegan, *Balkan Studies,* 20, pp. 470-475.
— (1980a), "*Beowulf* and traditional narrative song: the potential and limits of comparison", en John D. Niles (comp.), *Old English Literature in Context: Ten Ensays,* Londres, Inglaterra, y Totowa, N.J.: Boydell, Rowman & Littlefield), pp. 117-136, 173-178. Sugiere que lo que una fórmula oral realmente es y cómo funciona depende de la tradición dentro de la cual se utiliza. Existen, sin embargo, abundantes parecidos para justificar una continuación dei uso del término "fórmula oral".
— (1980b), "Oral literature: premises and problems", *Choice,* 18, pp. 487-496.

Un artículo enfocado hábilmente, con una bibliografía inapreciable que incluye una lista de grabaciones sonoras.
Foley, John Miles (comp.) (1981), *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord,* Columbus: Slavica Press.
Forster, E[dward] M[organ] (1974), *Aspects of the Novel and Related Writings,* Londres: Edward Arnold.
Fritschi, Gerhard (1981), "Oral experience in some modern African novels", texto escrito a máquina recibido del autor, 282 páginas.
Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism,* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Gelb, I[gnace] J. (1963), *A Study of Writing,* Chicago: University of Chicago Press, edición revisada. Publicado originalmente como *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology* (1952).
Givón, Talmy (1979), "From discourse to syntax: grammar as a processing strategy", *Syntax and Semantics,* 12, pp. 81-112.
Gladwin, Thomas (1970), *East Is a Big Bird: Navigation and Logic on Puluwat Atoll,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Goldin, Frederick (comp.) (1973), *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History,* traducción e introducción de Frederick Goldin, Garden City, N.Y.: Anchor Books.
Goody, Jack [John Rankin] (comp.) (1968a), *Literacy in Traditional Societies,* introducción de Jack Goody, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
— (1968b), "Restricted Literacy in Northern Ghana", en Jack Goody (comp.), *Literacy in Traditional Societies,* Cambridge, Inglaterra; Cambridge University Press, pp. 198-264.
— (1977), *The Domestication of the Savage Mind,* Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
Goody, Jack [John Rankin], y Watt, Ian (1968), "The consequences of literacy", en Jack Goody (comp.), *Literacy in Traditional Societies,* Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, pp. 27-84.
Grimble, A. F. (1957), *Return to the Islands,* Londres: Murray.
Gulik, Robert Hans van (trad. y comp.) (1949), *Three Murder Cases Solved by Judge Dee: An Old Chinese Detective Novel,* Tokio: Toppan Printing Co. El original es una obra china anónima del siglo XVIII. El histórico Dee Goong An, o "juez Dee" (630-700 d. de C.), figura en relatos chinos anteriores.
Gumperz, John J., Kaltman, Hannah, y O'Connor, Catherine (1982 o 1983), "The transition to literacy", por aparecer en Deborah Tanen (ed.), *Coherence in Spoken and Written Discourse,* en preparación para publicarse en 1982 o 1983, Norwood, N.J.: Ablex. Esta ponencia fue presentada en una sesión anterior a la conferencia de la trigésima segunda Mesa Redonda sobre Lenguas y Lingüística, realizada anualmente por la Universidad de Georgetown, del 19 al 21 de marzo de 1981. El manuscrito fue recibido de los autores.
Guxman, M. M. (1970), "Some general regularities in the formation and development of national languages", en Joshua A. Fishman (comp.), *Readings in the Sociology of Language,* La Haya: Mouton, pp. 773-776.
Hadas, Moses (1954), *Ancilla to Classical Reading,* Nueva York: Columbia University Press

Hajnal, István (1954), *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales,* Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini.

Harms, Robert W. (1980), "Bobangi oral traditions: indicators of changing perceptions", en Joseph C. Miller (comp.), *The African Past Speaks,* Londres: Dawson; Hamden, Conn.: Archon, pp. 178-200. Estos enfoques se basan en la suposición de que las tradiciones orales se retienen y transmiten, no por una curiosidad ociosa acerca del pasado, sino porque constituyen manifestaciones significativas acerca del presente.

Hartman, Geoffrey (1981), *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy,* Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Haugen, Einar (1966), "Linguistics and language planning", en William Bright (comps), *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference 1964,* La Haya: Mouton, pp. 50-71.

Havelock, Eric A. (1963), *Preface to Plato,* Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

— (1973), "Prologue to Greek literacy", en *Lecture in memory of Louise Taft Sample,* University of Cincinnati Classical Studies, Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, vol. 2, pp. 229-291.

— (1976), *Origins of Western Literacy,* Toronto: Ontario Institute for Studies in Education.

— (1978a), *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato,* Cambridge, Mass., y Londres, Inglaterra: Harvard University Press.

— (1978b), "The alphabetization of Homer", en Eric A. Havelock y Jackson F. Herschell (comps.), *Communication Arts in the Ancient World,* Nueva York: Hastings House, pp. 3-21.

— (1979), "The ancient art of oral poetry", *Philosophy and Rhetoric,* 19, páginas 187-202.

Havelock, Eric A., y Herschell, Jackson P. (comps.) (1978), *Communication Arts in the Ancient World,* Nueva York: Hastings House, Humanistic Studies in the Communication Arts.

Hawkes, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics,* Berkeley y Los Angeles: University of California Press; Londres: Methuen.

Haymes, Edward R. (1973), *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Publications of the Milman Parry Collection: Documentation and Planning Series, I. Inapreciable. Más de 500 artículos. *Véase* también Holoka, 1973.

Henige, David (1980), " 'The disease of writing': Ganda and Nyoro kinglists in a newly literate world", en Joseph C. Miller (ed.), *The African Past Speaks,* Londres: Dawson; Hamden, Conn.: Archon, pp. 240-261.

Hirsch, E.D., Jr. (1977), *The Philosophy of Composition,* Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Holoka, James P. (1973), "Homeric originality: a survey", *Classical World,* 66, pp. 257-293. Inapreciable bibliografía, con anotaciones; 214 artículos. *Véase* también Haymes, 1973.

Hopkins, Gerard Manley (1937), *Note-Books and papers of Gerard Manley Hopkins,* Humphrey House, ed., Londres: Oxford University Press.

Horner, Winifred Bryan (1979), "Speech-act and text-act theory: 'theme-ing' in freschchman composition", *College Composition and Communication,* 30, páginas 166-169.

Horner, Winifred Bryan (1980), *Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English,* Boston, Mass.: C. K. Hall

Howell, Wilbur Samuel (1956), *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700,* Princeton, N. J.: Princeton University Press.

— (1971), *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric,* Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Iser, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press. Publicado originalmente como *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung,* Munich: Wilhelm Fink, 1976.

Ivins, William M., Jr. (1953), *Prints and Visual Communication,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Jaynes, Julian (1977), *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind,* Boston: Houghton Mifflin. [Hay edición en español del FCE, 1981]

Johnson, John William (1979a), "Somali prosodic systems", *Horn of Africa,* 2 (3) (julio-septiembre), pp. 46-54.

— (1979b), "Recent contribution by Somalis and Somalists to the study of oral literature", en Hussein M. Adam (comp.), *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium... Oct. 15-21, 1979,* Mogadishu: halgan, volumen I, pp. 117-131.

Jousse, Marcel (1925), *Le Style oral rhythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs,* París: G. Beauchesne.

— (1978), *Le Parlant, la parole, et le souffle,* prefacio de Maurice Louis, Ecole Practique des Hautes Etudes, *L'Anthropologie du geste,* París: Gallimard.

Kahler, Erich (1973), *The Inward Turn of Narrative,* traducción de Richard y Clara Winston, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Kelber, Werner (1980), "Mark and oral tradition", *Semeia,* 16, pp. 7-55.

— (1983), *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul and Q,* Filadelfia: Fortress Press.

Kennedy, George A. (1980), *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times,* Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press.

Kerckhove, Derrick de (1981), "A theory of Greek tragedy", *Sub-Stance,* publicado por Sub-Stance, Inc., University of Wisconsin, Madison (verano de 1981).

Kiparsky, Paul (1976), "Oral poetry: some linguistic and typological considerations", en Benjamin A. Stolz y Richard S. Shannon (comps), *Oral Literature and the Formula,* Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies, pp. 73-106.

Kroeber, A. L. (1972), "Sign language inquiry", en Garrick Mallery (ed.), *Sign Language among North American Indians,* La Haya: Mouton. Reimpreso Washington, D.C.: 1981.

Lanham, Richard A. (1968), *A Hendlist of Rhetorical Terms,* Berkeley: University of California Press.

Leakey, Richard E., y Lewin, Roger (1979), *People of the Lake: Mankind and Its Beginnings,* Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday.

Lévi-Strauss, Claude (1963), *Totemismo,* traducción de Rodney Needham, Boston: Beacon Press. [*El totemismo en la actualidad.* México, FCE: 1965].

Lévi-Strauss, Claude (1966), *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press. Publicado originalmente como *La Pensée sauvage* (1962).[Hay edición en español, FCE, 1964].
— (1970), *The Raw and the Cooked*, traducción de John y Doreen Weightman, N. Y.: Harper & Row.[Publicado originalmente como *Le Cru et le cuit* (1964).
— (1979), *Myth and Meaning*, Nueva York, Schcken Books. Las conferencias Massey de 1977, serie de radio de CBS, "Ideas".
Lévy-Bruhl, Lucien (1910), *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, París, F. Alcan.
— (1983), *Primitive Mentality*, traducción autorizada de Lilian A. Clare, Nueva York: Macmillan. Original francés, *La Mentalité primitive*.
Lewis, C[live] S[taples] (1954), *English Literature in the Sixteenth Century (excluding Drama)*, Oxford: Clarendon Press, vol. 3 de *Oxford History of English Literature*.
Lloyd, G[eoffrey] E[dward] R[ichard] (1966), *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature, núm. 24.
— (1975), "Perspectives on recent work in oral literature", en Joseph J. Duggan (comp.), *Oral Literature*, Nueva York: Barnes and Noble, pp. 1-24.
Lotman, Jurij (1977), *The Structure of the Artistic Text*, traducción de Ronald Vroom, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan, Michigan Slavic Contributions, 7.
Lowry, Martin (1979), *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Luria [también Lurriia], Aleksandr Romanovich (1976), *Cognitive Development: its Cultural and Social Foundations*, Michael Cole, ed., traducción de Martín López-Morillas y Lynn Solotaroff, Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press.
Lynn, Robert Wood (1973), "Civil catechetics in mid-Victorian America: some notes about American civil religion, past and present", *Religious Education*, número 68, pp. 5-27.
Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production*, traducción de Geoffrey Wall, Londres y Boston: Routledge & Kegan Paul. Publicado originalmente como *Pour une Théorie de la production littéraire* (1966).
Mackay, Ian (1978), *Introducing Practical Phonetics*, Boston: Little, Brown.
McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.
— (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York: McGraw-Hill. McGraw-Hill.
McLuhan, Marshall, y Fiore, Quentin (1967), *The Medium is the Massage*, Nueva York: Bantam Books.
Malinowski, Bronislaw (1923), "The problem of meaning in primitive languages", en C. K. Ogden, e I. A. Richard (comps.), *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, introducción de J. P. Postgate y ensayos suplementarios de B. Malinowsky y F. G. Crookshank, Nueva York: Harcourt, Brace; Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner, pp. 451-510.
Mallery, Garrick (1972), *Sign Language among North American indians compared with

that among other Peoples and Deaf-Mutes, con artículos de A. L. Kroeber y C. F. Voegelin, La Haya: Mouton, Approaches to Semiotics, 14. Reimpresión de una monografía publicada en 1881 en el primer Comunicado del Departamento de Etnología.
Maranda, Pierre, y Maranda, Elli Köngäs (comps.) (1971), *Structural Analysis of Oral Tradition*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press. Estudios de Claude Lévi-Strauss, Edmund R. Leach, Dell Hymes, A. Julien Greimas, Victor Turner, James L. Peacock, Alan Dundes, Elli Köngäs Maranda, Alan Lomax y Joan Halifax, Roberto de Matta y David Maybury-Lewis.
Markham, Gervase (1675), *The English House-Wife, containing the inward and outward Vertues which ought to be in a Compleat Woman: As her Skill in Physick, Chirurgery, Cookery, Extraction of Oyls, Banquetting stuff, Ordering of great Feasts, Preserving all sorts of Wines, conceited Secrets, Distillations, Perfumes, Ordering of Wool, Hemp, Flax; Making Cloth and Dying; the knowledge of Dayries; Office of Malting; of Oats, their excellent uses in Families; of Brewing, Baking and all other things belonging to the Household.* A Work generally approved, and now the Eighth Time much Augmented, Purged, and made the most profitable and necessary for all men, and the general good of this Nation, Londres: George Sawbridge.
Marrou, Henri-Irénée (1956), *A History of Education in Antiquity*, traducción de George Lamb, Nueva York: Sheed & Ward.
Meggitt, Mervyn (1968), "Uses of literacy in New Guinea and Melanesia", en Jack Goody (comp.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, pp. 300-309.
Merleau-Ponty, Maurice (1961), "L'Oeil et l'esprit", *Les Temps modernes*, 18, pp. 184-185. Número special: "Maurice Merleau-Ponty", páginas 193-227.
Miller, Joseph C. (1980), *The African Past Speaks: Essays on Oral Tradition and History*, Londres: Dawson: Hamden, Conn.: Archon.
Miller, J[oseph] Hillis (1979), "On edge: the crossways of contemporary criticism", *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 32, (2) (enero), páginas 13-32.
Miller, Perry y Johnson, Thomas H. (1938), *The Puritans*, Nueva York: American Book Co.
Murphy, James J. (1974), *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.
Nänny, Max (1973), *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age*, Berna: A. Francke Verlag.
Nelson, William (1976-1977), "From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader' ", *University of Toronto Quarterly*, 46, pp. 111-124.
Neumann, Erich (1954), *The Origins and History of Consciousness*, prólogo de C. G. Jung, traducción de R. F. C. Hull, Nueva York: Pantheon Books, Bollingen Series, XLII. Publicado originalmente como *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* (1949).
Obiechina, Emmanuel (1975), *Culture, Tradition, and Society in the West African Novel*, Cambridge, Inglaterra; Cambridge University Press. "La mezcla de impulsos de las tradiciones oral y literaria dan a la novela de África occidental su distinto colorido local" (p. 34).
O'Connor, M[ichael Patrick] (1980), *Hebrew Verse Structure*, Winona Lake, Ind.:

Eisenbrauns. Con habilidad y notable inspiración, se vale de la obra de Parry, Lord y Ong para evaluar nuevamente el verso hebreo, de acuerdo con nuevos descubrimientos relativos a culturas orales y su psicodinámica.
Okpewho, Isidore (1979), *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the oral Performance,* Nueva York: Columbia University Press.
Oliver, Robert T. (1971), *Communication and Culture in Ancient India and China,* Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.
Olson, David R. (1977), "From utterance to text: the bias of language in speech and writing", *Harvard Educational Review,* 47, pp. 257-281.
— (1980a), "On the language and authority of textbooks", *Journal of Communication,* 30, (4) (invierno), pp. 186-196.
— (comp.) (1980b), *Social Foundations of Language and Thought,* Nueva York: Norton.
Ong, Walter J. (1958a), *Ramus and Talon Inventory,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
— (1958b), *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
— (1962), *The Barbarian Within,* Nueva York: Mcmillan.
— (1967a), *In the Human Grain,* Nueva York: Mcmillan; Londres: Collier Macmillan.
— (1967b), *The Presence of the Word,* New Haven y Londres: Yale University Press.
— (1971), *Rhetoric, Romance, and Technology,* Ithaca y Londres: Cornell University Press.
— (1977), *Interfaces of the Word,* Ithaca y Londres: Cornell University Press.
— (1978), "Literacy and orality in our times", *ADE Bulletin,* 58 (septiembre), pp. 1-7.
— (1981), *Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness,* Ithaca y Londres: Cornell University Press.
Opie, Iona Archibald y Opie, Peter (1952) *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes,* Oxford: Clarendon Press.
Opland, Jeff[rey] (1975) "*Imbongi Nezibongo:* the Xhosa tribal poet and the contemporary poetic tradition", *PMLA,* 90, pp. 185-208.
— (1976), la discusión provocada por el ensayo "Oral Poetry: some linguistic and typological considerations", por Paul Kiparsky, en Benajamin A. Stoltz y Richard S. Shannon (comps.), *Oral Literature and the Formula,* Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies, pp. 107-125.
Oppenheim, A. Leo (1964), *ancient Mesopotamia,* Chicago: University of Chicago Press.
Packard, Randall M. (1980), "The study of historical process in African traditions of genesis: the Bashu myth of Muhiyi", en Joseph C. Miller (comps), *The African Past Speaks,* Londres: Dawson; Hamden, Conn.: Archon. páginas 157-177.
Parker, William Riley (1967), "Where do English departments come from?", *College English,* 28, pp. 339-351.
Parry, Adam (1971), introducción, pp. ix-xııı, y notas de pie, *passim,* en Milman Parry, *The making of Homeric Verse: The Colected Papers of Milman Parry,* Adam Parry, comp., Oxford: Clarendon Press.

Parry, Anne Amory (1973), *Blameless Aegisthus: A Study of* ἀμύμων *and Other Homeric Epithets,* Leyden: E. J. Brill, Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava, Supp. 26.
Parry, Milman (1928), *L'Epithète traditionelle dans Homère,* París: Société Éditrice Les Belles Lettres. En la traducción al inglés, pp. 1-190 en Milman Parry, *The Making of Homeric Verse,* Adam Parry, comp., Oxford: Clarendon Press, 1971.
— (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry,* [su hijo] Adam Parry, comp., Oxford: Clarendon Press.
Peabody, Berkley (1975), *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days,* Albany, N.Y.: State University of New York Press.
Plaks, Andrew H. (ed.) (1977), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays,* con prólogo de Cyril Birch, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Platón. Las referencias a Platón se hacen citando los usuales números de Stephanus, según los cuales las referencias pueden hallarse en cualquier edición especializada y en la mayoría de las ediciones populares.
Platón (1973), *Phaedrus and Letters VII and VIII,* traducción con introducciones de Walter Hamilton, Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books.
Potter, Stephen (1937), *The Muse in Chains: A Study in Education,* Londres: Jonathan Cape.
Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington y Londres: Indiana University Press.
Propp, V[ladimir Iakovlevich] (1968), *Morphology of the Folktale,* Austin y Londres: University of Texas Press, para la American Folklore Society y el Indiana University Research Center for the Language Sciences, 2a. edición revisada.
Reichert, John (1978), "More than kin and less than kind: limits of genre theory", en Joseph P. Strelka (comp.), *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism,* University Park y Londres: Pennsylvania State University Press, volumen VIII, pp. 57-79.
Renou, Louis (1965), *The Destiny of the Veda in India,* Dev Raj Chanana, ed., Delhi, Patna, Varanasi: Motilal Banarsidass.
Richardson, Malcolm (1980), "Henry V, the English chancery, and chancery English", *Speculum,* 55, (4) (octubre), pp. 726-750.
Rosenberg, Bruce A. (1970), *The Art of the American Folk Preacher,* Nueva York: Oxford University Press.
— (1978), "The genres of oral narrative", en Joseph P. Strelka (comp.), *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism,* University Park y Londres: Pennsylvania State University Press, vol. VIII, pp. 150-165.
Rousseau, Jean-Jacques (1821), "Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale", en *Oeuvres de J. J. Rousseau* (21 vols., 1820-1823), París: E. A. Lequien, vol. 13, *Écrits sur la musique,* pp. 143-221.
Rutledge, Eric (1981), "The lessons of apprenticeship: music and textual variation in Japanese epic tradition", ponencia leída en la nonagésima sexta convención anual de la Modern Languages Association of America, Nueva York, N.Y.: del 27 al 30 de diciembre de 1981, *ítem* 487 del programa, "Anthropological approached to literature", 29 de diciembre. Manuscrito del autor.

Sampson, Geoffrey (1980), *Schools of Linguistics,* Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Saussure, Ferdinand de (1959), *Course in General Linguistics,* traducción de Wade Baskin, comp. por Charles Bally y Albert Sechehaye, en colaboración con Albert Reidlinger, Nueva York Philosophical Library. Publicado originalmente en francés (1916). Ésta, la más importante de las obras de Saussure, fue compilada y editada con base en los apuntes de estudiantes de su curso de lingüística general dado en Ginebra en 1906-1907, 1908-1909 y 1910-1911. Saussure no dejó texto alguno de sus clases.

Scribner, Sylvia, y Cole, Michael (1978), "Literacy without schooling: testing for intellectual effects", *Harvard Educational Review,* 48, pp. 448-461.

Scheub, Harold (1977), "Body and image in oral narrative performance", *New Literary History,* 8, pp. 345-367. Incluye fotografías de gesticulación con las manos y otras partes del cuerpo de narradoras xhosa.

Schmandt-Besserat, Denise (1978), "The earliest precursor of writing", *Scientific American,* 238, (6) (junio), pp. 50-59. Hace un estudio de las bolas huecas de arcilla y las figuras, también de arcilla, que contenían y que datan del periodo neolítico en Asia occidental alrededor del año 9000 a. de C., utilizadas durante varios miles de años, aparentemente, en primer lugar para llevar un recuento de propiedades o envíos de ganado, granos u otras cosas. Muy probablemente un precursor de la escritura, que quizá condujo hacia la verdadera escritura.

Sholes, Robert y Kellogg, Robert (1966), *The Nature of Narrative,* Nueva York: Oxford University Press.

Sherzer, Joel (1974), "*Namakke, Sunmakke, Kormakke:* three types of Cuna speech event", en Richard Bauman y Joel Sherzer (comps.), *Explorations in the Ethnography of Speaking,* Cambridge, Inglaterra, y Nueva York: Cambridge University Press, pp. 263-282, 462-464 y 489. Reimpreso con la misma paginación: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, Offprint Series, 174 (n.d.).

— (1981), "The interplay of structure and function in Kuna narrative, or, how to grab a snake in the Darien", en Deborah Tannen (comp.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguists 1981,* Washington, D.C.: Georgetown University Press, pp. 306-322.

Siertsema, B. (1955), *A Study of Glossematics: Critical Survey of its Fundamental Concepts,* La Haya: Martinus Nijhoff.

Solt, Mary Ellen (ed.) (1970), *Concrete Poetry: A World View,* Bloomington: Indiana University Press.

Sonnino, Lee Ann (1968), *a Handbook for Sixteenth-Century Rhetoric,* Londres: Routledge & Kegan Paul.

Sparks, Edwin Erle (ed.) (1908), *The Lincoln-Douglas Debates of 1858,* Springfield, Ill: Illinois State Historical Library, Collections of the Illinois State Historical Library, vol. III, Lincoln Series, vol. I.

Steinberg, S.H. (1974), *Five Hundred Years of Printing,* Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books, 3a. edición, revisada por James Moran.

Steiner, George (1967), *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman,* Nueva York: Athenaeum.

Stokoe, William, C., Jr. (1972), *Semiotics and Human Sign Language,* La Haya y París: Mouton.

Stolz, Benjamin A. y Shannon, Richard S. (comps.) (1976), *Oral Literature and the Formula,* Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies.

Tambiah, S. J. (1968), "Literacy in a Buddhist village in northeast Thailand", en Jack Goody (comp.), *Literacy in Traditional Societies,* Cambridge, Inglaterra; Cambridge University Press, pp. 85-131.

Tannen, Deborah (1980a), "A comparative analysis of oral narrative strategies: Athenian Greek and American English", en Wallace L. Chafe (comp.), *The Pear Stories: Cultural, Cognitive, and Linguistic Aspects of Narrative Production,* Norwood, N. J.: Ablex, pp. 51-87.

— (1980b), "Implications of the oral-literate continuum for cross-cultural communication", en James E. Alatis (comp.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1980: Current Issues in Bilingual Education,* Washington, D.C. Georgetown University Press, pp. 326-347.

Tillyard, E.M.W. (1958), *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge,* Londres: Bowes & Bowes.

Toelken, Barre (1976), "The 'Pretty Languages' of Yellowman: Genre, Mode, and Texture in Navaho Coyote Narratives", en Dan Ben-Amos (comp.), *Folklore Genres,* Austin, Texas, y Londres: University of Texas Press, pp. 145-170.

Visible Language (anteriormente *Journal of Typographic Research).* Publica muchos artículos valiosos acerca de la tipografía, su constitución y desarrollo, sus efectos psicológicos y culturales, etcétera.

Watt, Ian (1967), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding,* Berkeley: University of California Press. Reimpresión. 1957.

Whitman, Cedric M. (1958), *Homer and the Homeric Tradition,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Reimpreso, Nueva York: Norton, 1965. Trata la "estructura geométrica de la *Ilíada*", pp. 249-284 (y diagrama en el apéndice de cuatro páginas después de la p. 366). Mediante la composición circular (concluir un pasaje con la fórmula que lo inició), Homero (¿inconscientemente?) organiza la *Ilíada* según un diseño geométrico, como cajas dentro de cajas. La *Ilíada* se prolonga mediante la sucesión de episodios ligeros; la *Odisea* es más compleja (pp. 306 *ss.*).

Wilks, Ivor (1968), "The transmission of Islamic learning in the western Sudan", en Jack Goody (comp.), *Literacy in Traditional Societies,* Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, pp. 162-197.

Wilson, Edward O. (1975), *Sociobiology: The New Synthesis,* Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

Wolfram, Walt (1972), "Sociolinguistic premises and the nature of nonstandard dialects", en Arthur L. Smith (comp.), *Language, Communication, and Rhetoric in Black America,* Nueva York: Harper & Row, pp. 28-40.

Yates, Frances A. (1966), *The Art of Memory,* Chicago: University of Chicago Press.

Zwettler, Michael J. (1977), *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry,* Columbus, Ohio: Ohio State University Press.

ÍNDICE

Esta edición de *Oralidad y escritura*
de Walter J. Ong se terminó de imprimir en el mes de abril de 2006
en los Talleres Gráficos de Nuevo Offset, Viel 1444,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.